

# **Kreativ smeltedigel – eller heksegryte?**

Yrkesgrupper og profesjonalisering i  
teaterinstitusjonen

Av

**Knut Alfsen**

**Masteroppgave i teatervitenskap avlagt våren 2005 ved Institutt for kulturstudier og  
orientalske språk, Universitetet i Oslo**

# Innhold

<b>Del I: Hvem er jeg, hva vil jeg .....</b>	<b>4</b>
1. Appetittvekker (Innledning).....	4
2. Navlebeskuelse, innsikt ... og endring? (Forskerperspektiv) .....	5
2.1 Sannhetsbegrepet .....	7
2.2 Kroppen bestemmer perspektivet .....	8
2.3 Kommunikasjon skaper den sosiale virkeligheten.....	10
2.4 Forskning som kommunikasjon.....	11
3. Det skulle jeg gjerne ha visst ... (Problemstillinger).....	13
4. Verktøykassen (Metoder og teori) .....	14
<b>Del II: Hva er en profesjon .....</b>	<b>15</b>
5. Yrkesgrupper med opphøyet status (essensialistisk profesjonsforskning) .....	16
5.1. Yrkesutøvelsen baseres på en kombinasjon av teoretisk kunnskap og praktisk problemløsning. ....	18
5.2. Det kreves høyere utdanning for å utøve yrket. ....	20
5.3. Yrkesutøvelsen krever en form for autorisasjon fra det offentlige. ....	22
5.4. Yrkesutøverne står i en autonom stilling. ....	23
5.5. Yrkesutøvelsen foregår som selvstendig tjenesteyting. ....	24
5.6. Yrket har kalls-karakter og har utviklet en sterk intern yrkesetikk. ....	26
5.7. Yrkesgruppen har en sterk faglig organisasjon.....	27
5.8. Yrkesutøverne nyter høy sosial status i samfunnet.....	27
<b>Del III: Rotteracet (Kampen om økt status).....</b>	<b>30</b>
6. Idealisme eller maktkamp? .....	30
6.1 Prosessuell profesjonsteori.....	30
6.2 Spillteori, forhandlingsteori og kommunikatív handling.....	35
7. Da dukketeatret ville inn i teaterinstitusjonen (et eksempel på en profesjonaliseringsprosess) .....	41
7.1 Avgrensningen av figurteaterets historie .....	42
7.2 Kampen om fagbetegnelsene .....	44
7.3 Kampen om innpass i institusjonene .....	48
7.4 Kampen om et voksent publikum .....	58
7.5 Kampen om organisasjonene .....	59
7.6 Kampen om profesjonsutdanning .....	62

<b>Del IV: Imagebygging.....</b>	<b>67</b>
8. Sosial konstruksjon av profesjonsstatus.....	67
8.1 Diskursanalyse .....	68
9. En samtale om fremtidens teaterorganisasjon.....	70
9.1 Mandatet .....	71
9.2 Presentasjon av mandatet og oppnevningen av utvalget .....	74
7.3 Scenekunstutredningen ”Etter alle kunstens regler” .....	75
9.4 Høringsuttalelsene.....	85
9.5 Hvilken virkelighet fremkommer av diskursen?.....	91
<b>Del V: På kulturkonsumet skal storfolk kjennes .....</b>	<b>95</b>
10. Et sosiologisk perspektiv på produksjon av scenekunst .....	95
10.1 Bourdieus system .....	95
10.2 Kapitalformer i scenekunstfeltet .....	97
<b>Del VI: Konklusjon og konsekvenser .....</b>	<b>105</b>
11. Fra heksegryte til smeltedigel (Forutsetninger for endring i scenekunstfeltet) .....	105
12 Derfor (Konklusjon).....	108
13. Altså... (Oppsummering).....	108
Litteraturliste.....	111

# Del I: Hvem er jeg, hva vil jeg

## 1. Appetittvekker (Innledning)

Teater er kunstverk som normalt produseres og fremføres av flere kunstnere i samarbeid, men når forskere analyserer forestillinger og beskriver de kunstneriske prosessene, fremstår det ofte som om det er enkeltindivider som uttrykker seg gjennom forestillingene. Lenge ble teater betraktet som en litterær sjanger, der de øvrige scenekunstnerne realiserte dramatikerens verk uten å tilføre egne skapende bidrag. Etter at regissørene på 1900-tallet ble den mest innflytelsesrike kunstnergruppen innen det vestlige institusjonelle teatret, har det blitt vanligere for forskere å betrakte scenekunstverket som et uttrykk for disse enkeltkunstnernes skaperkraft. Det finnes også teatervitere som har studert teateruttrykket ut fra scenografers synsvinkel, mens andre primært har vært opptatt av skuespilleres dialog med publikum.

Etter mitt syn innebærer alle disse ulike perspektivene forenklinger. Ethvert kunstverk som presenteres for publikum som en helhet, består i virkeligheten av et utall fragmenter som en rekke kunstnere har bidratt til – i samarbeid, men også i kamp mot hverandre. Det eneste unntaket fra dette måtte være om alle de kunstneriske funksjonene var ivaretatt av én og samme person, men slik produseres normalt ikke teater innenfor den vestlige institusjonsmodellen.

Jeg betrakter den kunstneriske prosessen i teateret som en sosial prosess, og jeg vil hevde at de sosiale relasjonene kunstnerne imellom har avgjørende betydning for hvordan forestillingen til slutt vil fremstå. I dette perspektivet blir altså organiseringen av arbeidet på et teater av stor betydning – ikke bare kunstnerpolitisk, men også kunstnerisk.

I denne masteroppgaven vil jeg analysere de sosiale relasjonene mellom kunstnergruppene innenfor teaterinstitusjonene i dagens Norge, for å drøfte hvilken betydning organiseringen av samarbeidet har for det endelige sceniske uttrykket. Mye tyder på at de ulike yrkesgruppene kjemper for å øke sin status i samfunnet, og for å fremstå som ekspertgrupper. Min hypotese er at slike profesjonaliseringsbestrebelser er en viktig faktor også i de skapende prosessene. Jeg tar utgangspunkt i mine egne praktiske erfaringer og teoretiske kunnskap fra feltet. Teaterlitteraturen kommer i liten grad inn på de sosiale mekanismene som utspiller seg i skaperprosessen. Derfor har jeg funnet litteratur om profesjoner og sosiale arbeidsrelasjoner i sosiologien, for så å drøfte disse teoriene

overføringsverdi til scenekunstheltet. Jeg vil også undersøke om teori og metoder fra statsvitenskapen kan gi økt forståelse av arbeidsprosessene ved et institusjonsteater.

Sosiale relasjoner er ikke statiske. Forholdet mellom kunstnergruppene i teaterinstitusjonen er åpenbart i kontinuerlig utvikling. For å belyse dette vil jeg gi en fremstilling av hvordan profesjonaliseringsprosessen til yrkesgruppen ”dukkespiller” har utviklet seg fra annen verdenskrig og fram til i dag.

For å gi en oversikt over forholdet mellom yrkesgruppene slik det fortøner seg i dagens norske institusjonsteatre, har jeg valgt å gjennomføre en diskursanalyse av Scenekunstmeldingen fra 2002: *Etter alle kunstens regler* og kunstner-organisasjonenes høringsuttalelser til denne.

Endelig vil jeg med utgangspunkt i Bourdieus sosiologi drøfte hvilke samfunnsinteresser som er tjent med den organisasjonsformen norsk teater har. I hvor stor grad virker for eksempel politiske forhold, eierstrukturen og markedet begrensende på scenekunstnernes kunstneriske frihet?

På denne måten ønsker jeg å synliggjøre maktkamper og alliansebygging. Jeg vil videre stille spørsmålsteget ved noen etablerte myter. Jeg forsøker med andre ord å antyde at nye perspektiver på kunstneryrkene, og nye organisasjonsmodeller innenfor teaterinstitusjonene, kan føre til mer fruktbare skaperprosesser – og derved til bedre teater.

## **2. Navlebeskuelse, innsikt ... og endring?**

### **(Forskerperspektiv)**

Jeg har selv lang praktisk erfaring fra ulike sider av arbeidet ved institusjonsteatre. Jeg ble utdannet dukkespiller ved Riksteatrets elevskole fra 1977 til 1980, og arbeidet dels som dukkespiller og dels som skuespiller og scenetekniker ved dette teatret fram til 1984. Fra 1984 til 1991 arbeidet jeg i det frie scenekunstheltet. I 1991 ble jeg ansatt som daglig leder ved Nordland Dukketeaterverksted i Stamsund (i dag Figurteateret i Nordland), hvor jeg arbeidet som administrator, regissør og dukkespiller i den tre-årige prøveperioden. I denne perioden var jeg også arrangør for Nordland Teaters forestillinger i Stamsund. Fra 1994 til 1999 var jeg kulturhusleder ved det nystartede Nøtterøy Kulturhus. Her var jeg lokal arrangør for Riksteatret og Teater Ibsen, og jeg bygget opp en teaterabonnementsordning for Tønsberg-regionen. I tillegg regisserte jeg flere lokale amatørteateroppsetninger. Fra 1999 har jeg igjen arbeidet som utøver i det frie feltet ved siden av studier i teatervitenskap og

medievitenskap. Jeg har også hatt en rekke tillitsverv, bl.a. som leder for UNIMA-Norge Forening for figurteater, som medlem av Stipendkomiteen for skuespillere/dukkespillere for statens kunstnerstipend og av eksekutivkomiteen i den internasjonale dukketeaterorganisasasjonen UNIMA (Union International de la Marionette).

I alle de posisjonene jeg har hatt innenfor profesjonelt teater, har jeg opplevd at den største utfordringen har ligget i å etablere gode samarbeidsrelasjoner. Samtidig har jeg stadig oftere spurt meg selv om ikke de organisasjonsstrukturene som er bygget opp omkring teaterproduksjon i realiteten virker hemmende på samarbeidet i mange sammenhenger. Blir helheten i kunstverket godt nok ivaretatt når kunstnerne som skaper hver minste del, alle gjør krav på å være selvstendige eksperter?

Jeg opplever at min yrkesbakgrunn har gitt meg nyttige erfaringer i forhold til denne studien av yrkesgruppene i teaterinstitusjonene. Samtidig fører min bakgrunn til at jeg bringer med meg en rekke forutinntatte synspunkter og holdninger inn i arbeidet. Jeg risikerer å møte meg selv i døren, fordi mine standpunkter vil være preget av at jeg i snart 30 år har kjempet for at dukkespillere skal anerkjennes som en egen yrkesgruppe med ekspertise i å gi scenisk liv til døde gjenstander. Jeg har i realiteten en tredelt rolle: som forskningsobjekt/utøver innenfor scenekunstheltet, som kulturpolitisk aktør og som forsker. En slik posisjon med ulike roller vil fortone seg som problematisk innenfor en positivistisk vitenskapstradisjon, fordi det vil være umulig for meg å hevde at jeg gir en objektiv fremstilling av de sosiale relasjonene ved et institusjonsteater, all den tid jeg har personlige interesser i det samme sosiale feltet.

Riktignok forekommer det ikke sjelden at forskere også er aktører i det feltet de studerer. Halvdan Koht var for eksempel både politiker og historiker, og beskrev politiske prosesser han selv hadde vært deltaker i. Dette stiller selvfølgelig store krav til forskerens redelighet og evne til å skille sine ulike roller fra hverandre. På den annen side vil det i praksis være umulig for forskeren å se bort fra bakgrunnen sin. Forskningsresultater vil nødvendigvis bli tolket og forstått i lys av den.

En rekke vitenskapsteoretikere og filosofer har de siste 50 årene reist spørsmål ved verdien av å stille krav om objektivitet til humanistisk forskning. Enkelte vil tvert imot hevde at all vesentlig forskning er gjort av forskere som selv har erfart de problemstillingene som forskningen skal finne svar på. I dette perspektivet vil mitt personlige engasjement i det feltet jeg skal studere, snarere være en styrke. Det krever imidlertid at jeg har reflektert over hvilke konsekvenser mine ulike roller i forholdet til forskningsobjektet medfører. Med dette utgangspunktet vil jeg i dette kapitlet bygge opp det vitenskapsteoretiske grunnlaget for

denne oppgaven. Jeg tar utgangspunkt i ulike sider ved sannhetsbegrepet, i Merleau-Pontys fenomenologi<sup>1</sup> og i Polanyis<sup>2</sup> tanker om taus kunnskap.

## 2.1 Sannhetsbegrepet

Et minstekrav til all forskning vil være at det som står skrevet er sant. Men de svenske forskerne Alvesson og Sköldberg<sup>3</sup> påpeker at begrepet *sannhet* kan romme tre ulike innhold. Et utsagn vi betegner som sant, kan uttrykke noe om hva et fenomen er. Denne bruken av sannhetsbegrepet som Alvesson og Sköldberg kaller *den representative*, knyttes opp mot logisk bruk av klart definerte begreper med det for øye å uttrykke et gitt fenomens essens. Det følger for eksempel av definisjonene at det er sant at to pluss to er fire. Et sant utsagn kan også si noe om hvilke konsekvenser et fenomen får i den virkelige verden. Dette *applikative* sannhetsbegrepet uttrykker lovmessigheter og bygger på observasjoner. Et eksempel på en applikativ sannhet kan være at en plante vokser bedre hvis den blir gjødslet. Den tredje betydningen av sannhetsbegrepet – den *signifikative*, er når utsagnet uttrykker hva et fenomen eller et tegn betyr i et gitt menneskelig samfunn. Det er for eksempel sant at visse folkegrupper tolker en naturkatastrofe som et uttrykk for Guds vrede. Vi kan altså si at signifikative sannheter ligger på et metanivå. Det er ikke sikkert det er sant at tsunamien betyr at Gud er sint, men det er sant at noen tolker den slik.

Alvesson og Sköldberg hevder at sannhetsbegrepene ikke står i noe skarpt motsetningsforhold til hverandre:

Tvärtom torde de flesta teorier ha inslag av alla tre koncepten. Detta dock i högre eller lägre grad. De tre sanningsbegreppen – det representativa, det applikativa och det signifikativa – framstår därmed som abstraktioner, vilka i verklig forskning förekommer mer eller mindre uppblandade.<sup>4</sup>

Mens utsagn innenfor det representative og det applikative sannhetsbegrepet uttrykker sannheter som blir oppfattet som universelle, er det åpenbart at signifikative utsagn bare er sanne innenfor en gitt sosial kontekst. Et dramatisk eksempel på dette kan være hakekorset, som fra gammelt av var et solsymbol – inntil Hitler gjorde det til et symbol for nazismen. For

---

<sup>1</sup> Merleau-Ponty 1994

<sup>2</sup> Rolf 1991

<sup>3</sup> Alvesson og Sköldberg 1994

<sup>4</sup> Ibid : 36

å uttale seg om hva et gitt hakekors betyr, må man altså vite på hvilken tid og sted symbolet ble fremsatt.

Som teaterforsker er jeg opptatt av hvilken betydning ulike kunstneriske uttrykk har i en gitt sosial sammenheng, og i forbindelse med denne oppgaven er jeg spesielt opptatt av betydningen av de tegnsystemene teaterkunstnere benytter for å kommunisere seg imellom. Derfor vil naturlig nok det signifikative sannhetsbegrepet være framtrædende. Min praktiske erfaring fra det sosiale feltet jeg studerer, gir meg innsikt i den konteksten de ulike symbolene er fremsatt i, og det gir meg et godt grunnlag for å gi dem plausible fortolkninger.

## 2.2 Kroppen bestemmer perspektivet

Kroppen står sentralt i all kommunikasjon. Både på avsender- og mottakersiden er den en underforstått forutsetning for enhver kommunikasjonsprosess. Den franske psykologen og filosofen Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) tar i sitt store verk, *Phénoménologie de la perception* fra 1945, utgangspunkt i at all kunnskap bygger på menneskelig persepsjon. Det er gjennom den informasjonen vi får fra våre fem sanser, vi danner oss et bilde av verden. Det betyr igjen at menneskekroppen er utgangspunktet for all viten. Det enkelte individs kropp, som Merleau-Ponty kaller *egenkroppen*, vil imidlertid alltid stå i en særstilling i forhold til alle andre kropper. Egenkroppen er det eneste objekt i våre omgivelser vi ikke kan betrakte utenfra, og samtidig er vi avhengig av den – både for å kunne erfare verden og for å kunne kommunisere. Kunnskap vi får gjennom våre egne fysiske erfaringer, er også av en helt annen karakter enn kunnskap vi får gjennom kommunikasjon med andre. Merleau-Ponty uttrykker dette slik (i den danske oversettelsen):

Hvis den klassiske psykologi hadde analysert egenkroppen, kunne dennes permanens således føre den frem til kroppen ikke som genstand i verden, men som et middel til vor kommunikation med den, og til verden ikke som en sum af bestemte genstande, men som vor erfarings latente horisont, der ligeledes uophørligt er til stede forud for enhver determinerende tanke.<sup>5</sup>

Merleau-Ponty er oppmerksom på at menneskers sanser ikke alltid gir korrekt informasjon, og han går grundig gjennom fenomenet ”fantomsmerter” i amputerete lemmer som et eksempel på dette. Han påpeker også at virkeligheten slik den blir oppfattet av et enkeltmenneskes sanser, nødvendigvis vil fremstå i et perspektiv. Hvis et enkeltmenneske for

---

<sup>5</sup> Merleau-Ponty 1994:34



eksempel betrakter et hus, vil han aldri kunne sanse huset fra alle sider på en gang, og det fører til at en del av huset oppleves som ”forsiden” mens en annen del oppleves som ”baksiden”. Hvis man skal forsøke å gi en ”objektiv” beskrivelse av virkeligheten, må man altså fjerne seg fra sine egne sanseinntrykk og i stedet forsøke å betrakte verden fra et tenkt ”upersonlig” ståsted. En slik ”upersonlig tanke” er imidlertid en teoretisk konstruksjon, for i virkeligheten er alle tanker tenkt av et individ. Som iakttagende subjekter har vi vanskelig for å skille mellom det som tilhører vår personlige situasjon, og det som tilhører de absolutte egenskapene til det vi iakttar. Dette perspektivet reiser det filosofiske spørsmålet om det i det hele tatt er mulig å skille subjektivt fra objektivt.

Merleau-Ponty benekter ikke at det rent teoretisk er mulig å innta posisjonen til den ”upersonlige tanke”:

[...] ligesom videnskabsmændene kunne psykologen godt for et øjeblik betragte sin egen krop med andres øjne og ligeledes se andres krop som en mekanikk uden noget indre. Andres oplevelser bidrog til at udslette hans egen oplevelsesstruktur, og da han havde mistet kontakten med sig selv, kunne han omvendt ikke se andres adfærd.<sup>6</sup>

Imidlertid mener han åpenbart at dette ståstedet avskjærer forskere fra den kilden til innsikt som ligger i deres egne opplevelser og i deres empati med andre.

Tradisjonelt har kommunikasjon blitt betraktet som overføring av informasjon mellom individer. I det virkelige liv vet vi at det ofte oppstår misforståelser – altså at informasjonen endrer seg på veien fra avsender til mottaker. En forsker som studerer kommunikasjon kan ha tre prinsipielt ulike posisjoner i forholdet til den prosessen som studeres. Han eller hun kan ta del i kommunikasjonen selv. Jeg vil kalle dette en *førstepersonstudie*. Han eller hun kan ha sin informasjon om kommunikasjonsprosessen fra kommunikasjon med en eller flere av deltakerne i kommunikasjonsprosessen. Dette kaller jeg en *andrepersonstudie*. Endelig kan forskeren observere kommunikasjonen utenfra uten at kommunikasjonsaktørene er oppmerksom på at de blir observert. Denne forskningssituasjonen kaller jeg en *tredjepersonstudie*. Tredjepersonstudien vil gi de mest ”objektive” forskningsresultatene fordi denne forskningssituasjonen gjør det lettere for forskeren å innta posisjonen til den upersonlige tanke. Imidlertid åpner tredjepersonstudien for mange flere feilkilder i form av misforståelser. I en førstepersonstudie vil forskeren ha tilgang til et mye bredere register av informasjon om kommunikasjonsprosessen, og dessuten

---

<sup>6</sup> Ibid: 39

vanligvis ha muligheten til å stille kontrollspørsmål hvis noe er uklart. I en andrepersonstudie vil informantens misforståelser, automatisk overføres til forskeren. I tillegg kan det oppstå nye misforståelser mellom informant og forsker. I en tredjepersonstudie vil det ikke være mulig å stille kontrollspørsmål, og dessuten vil observasjonssituasjonen normalt begrense kvaliteten på dataene og omfanget av informasjon om kommunikasjonsprosessen.

Når forskningsobjektet er kommunikasjon vil altså et subjektivt forskerperspektiv ikke være til å unngå. Selv om all informasjonen som fremsettes isolert sett er sann, vil forskeren med nødvendighet presentere noe som forsiden og noe som baksiden, noe som viktig og noe som uvesentlig. Men samtidig vil et subjektivt forskerperspektiv både gi bredere informasjonstilgang, og redusere farene for misforståelser.

## 2.3 Kommunikasjon skaper den sosiale virkeligheten

Den ungarske legen, kjemikeren og samfunnsforskeren Michael Polanyi (1891-1976) var i likhet med Merleau-Ponty opptatt av språkets begrensninger. Våre begreper vil nødvendigvis ha upresis betydning, mente han. Siden det er grenser for hvor mange ord vi kan ha i vårt aktive ordforråd, er vi henvist til å forenkle – til å benytte oss av ”sekkebetegnelser” som kan brukes i mange ulike sammenhenger. Polanyi hevdet videre at språket styrer menneskers tanker. Vi tenker i begreper og kategorier som ligger nedfelt i språket, og disse har vi arvet etter våre forfedre. Dette kan være en grunn til at det er så vanskelig å tenke og kommunisere fundamentalt nye tanker. Samtidig medfører det at språket blir en viktig tradisjonsbærer og stabiliserende faktor i alle samfunn. Svensken Bertil Rolf oppsummerer Polanyis tanker om språket på denne måten:

Språket låter individen forma en verklighetsbild och göra verkligheten begreppsligt hanterbar. Det mesta individen vet är språklig förmedlat. Hans egen erfarenhet är begränsad och fragmentarisk. Språket artikulerar verkligheten. Olika språk är olika kulturers svar på behov att artikulera verkligheten. Språket ger en tolkning åt världen; den är en kulturs sätt att forma en hypotes om verkligheten, säger Polanyi.<sup>7</sup>

Merleau-Ponty uttrykker noen av det samme:

Vi lever i en verden, hvor det talte ord er *indstiftet*. Vi er selv i besiddelse af allerede dannede betydninger for alle de almindelige ord. De vækker kun sekundære tanker i os; disse omsettes igjen i

---

<sup>7</sup> Rolf 1991:20

andre ord, som vi ikke har nogen vanskelighed ved at udtrykke, og som vores tilhørere ikke behøver at anstrenge sig for at forstå. Således går sproget og forståelsen af sproget tilsynelatende helt af sig selv. Den sproglige og intersubjektive verden overrasker os ikke, vi skelner ikke mellom den og selve verden, og vi reflekterer i en allerede talt og talende verden. Vi er os ikke længere det tilfeldige i uttrykket og i kommunikationen bevidst, [...]»<sup>8</sup>

Dette innebærer at våre tanker i tillegg til å ha utgangspunkt i et subjektivt perspektiv, også vil være sterkt formet av det språksamfunn vi er født inn i.

Polanyi hevder videre at ethvert menneske sitter inne med kunnskap som ikke er formulert gjennom språk – såkalt *taus kunnskap*. Taus kunnskap oppstår der hvor tradisjonen, kulturen og individet møtes. Det er en form for kunnskap som gjør oss i stand til å vite hvordan vi skal handle og hvordan vi skal innhente ny kunnskap. Ofte tar taus kunnskap form av uutalte regler for handling. Det er imidlertid ingenting i veien for at disse reglene kan begrepsfestes, tvert imot vil det ofte gi interessant informasjon om samfunnet hvor den tause kunnskapen gjøres gjeldende. Siden taus kunnskap er knyttet til enkeltindividet – og derfor nødvendigvis er subjektiv – kan imidlertid denne overføringen fra taus til artikulert kunnskap vanskeliggjøres av kravet om objektivitet.

Den britiske filosofen J. L. Austin innførte begrepet *talehandling* for å poengtere at all kommunikasjon har en hensikt. Den som utfører en talehandling har nødvendigvis en intensjon om å påvirke virkeligheten.

Dersom vi betrakter språk som en form for handling, blir også forskningsutsagn handlinger. Dermed blir det umulig å opprettholde kravet til objektivitet i forskningsarbeider. Handlinger er ikke objektive. De blir utført av subjekter, og de blir til syvende og sist vurdert ut fra sine konsekvenser.

## 2.4 Forskning som kommunikasjon

Den franske sosiologen Pierre Bourdieu har ved flere anledninger forsket på sosiale felt hvor han selv inngikk som aktør. Ikke minst i arbeidet med *Homo academicus*, der han analyserer universitetssystemet, opplevde han dette som problematisk:

Dessutan, det ubehaget som oppstod i meg nett under utgivinga av det eg hadde skrive, ei kjensle av at eg hadde gjort eitt eller anna illojalt ved å oppnevne meg sjølv som observatør av eit spell som eg heldt fram med å spele, gjorde at eg måtte kome attende til dette prosjektet. Såleis kjende eg på særskilt

---

<sup>8</sup> Merleau-Ponty 1994:150

vis kva det gjekk ut på å late som ein kunne ta over ei rolle som nøytral observatør, på same tid nærverande alle stader og ingen stader fordi observatøren løyner seg attom dei absolutt upersonlege prosedyrane, og er i stand til å tilskrive seg sjølv ein halvvegs guddommeleg synsvinkel overfor kollegaer som også er konkurrentar.<sup>9</sup>

Bourdieu forsøker å komme ut av denne knipen gjennom å gjøre sin egen subjektive posisjon som forsker til objekt i en egen analyse:

Å objektivere denne posisjonen av nyting, ein posisjon som (slik eg nyss har sagt) gjer sosiologien til eit våpen i kampar innafor feltet i staden for å gjere han til ein reidskap for å få kunnskap om desse kampane, dvs. å objektivere posisjonen til eit subjekt som kjenner seg sjølv og som ikkje sluttar med å vere involvert om han kjenner seg sjølv aldri så mykje, det er å skaffe fram midla til å gjeninnføre medvitet om føreåtførståingar og fordommar i analysen, slik dei er knytte til ein lokal og lokalisierbar synsstad for den som konstruerar rommet for synsstadene.<sup>10</sup>

Bourdieu innrømmer at denne ”deltakende objektiveringen”, som han kaller den, er en vanskelig øvelse. Det kan selv for en utenforstående være umulig å skille ”våpen i kampar innafor feltet” fra ”kunnskap om desse kampane”. Hvordan kan man da kunne forvente at en som er privat og følelsesmessig engasjert, skal kunne klare det? Selv om det er åpenbart at refleksjoner omkring egen forskerposisjon vil styrke det vitenskaplige arbeidets troverdighet, er der grunn til å stille spørsmålsteget ved om det i det hele tatt er mulig å analysere seg fram til alle forutinntatte holdninger som ligger innbakt i ens egen forskerposisjon.

For å konkretisere problemet og relatere det til denne oppgaven: Jeg mener i utgangspunktet at institusjonene som er bygget opp for å produsere teater i dagens Norge, er modne for omfattende endringer. Mine forskningsresultater synes nokså entydig å peke i samme retning. Hvordan kan jeg da vite at dette skyldes at det er behov for endringer – og ikke at jeg bare ser de resultatene som støtter det standpunktet jeg allerede har inntatt?

Veien ut av dette dilemmaet, er så vidt jeg kan forstå, å betrakte forskning som en form for kommunikasjon. Det enkelte vitenskapelige arbeidet kan betraktes som et innspill i en samtale. Hvert enkelt forskningsinnspill vil nødvendigvis, i tråd med det jeg hittil har skrevet, fremstille virkeligheten sett i et perspektiv. Ved å se flere innspill i sammenheng, kan man imidlertid danne seg en bredere oversikt over forskningsobjektet.

---

<sup>9</sup> Bourdieu og Wacquant 1995:237

<sup>10</sup> Ibid : 237, 238

Videre må forskningsinnspill også betraktes som talehandlinger. De er fremsatt i den hensikt å påvirke virkeligheten, og i det lange løp må de vurderes ut fra i hvilken grad de lykkes med nettopp dette. Dermed er vi tilbake ved det tredelte sannhetsbegrepet som jeg innledet dette kapittelet med. Uavhengig av om et forskningsprosjekt primært ønsker å uttrykke sannheter av representativ eller signifikativ karakter, vil det til syvende og sist vurderes ut fra applikative kriterier – altså hvilken betydning det får i det virkelige liv.

Med bakgrunn i den drøftingen jeg har gjort her, vil jeg presisere mitt ståsted som forsker på denne måten: I denne masteroppgaven forsøker jeg først og fremst å uttrykke noen signifikative sannheter om hva de kommuniserende tegnene som brukes av scenekunstnere seg imellom, betyr. Jeg gjennomfører en førstepersonstudie av kommunikasjonsprosesser som jeg selv har vært, og fortsatt vil være, aktiv deltaker i. Dette innebærer at perspektivet i oppgaven er preget av mitt ståsted i feltet, selv om jeg bevisst har lagt vekt på å unngå at mine personlige for-forestillinger styrer fremstillingen og utvalget av eksempler. Ved å anvende sosiologiske og statsvitenskapelige metoder og teori, ønsker jeg videre å oppnå at mine resultater skal være relevante og ha overføringsverdi også utenfor min nærmeste krets. Denne oppgaven skal oppfattes som en talehandling, i den forstand at den er et forsøk på å utvide forståelsen av produksjonsprosessen fram mot en teaterforestilling – for på den måten å bidra til å forbedre denne prosessen.

### **3. Det skulle jeg gjerne ha visst ... (Problemstillinger)**

I løpet av min yrkeskarriere har jeg ofte vært overrasket over hvordan beslutninger har blitt fattet, og hvilke mennesker som har fått myndighet til å treffe de ulike beslutningene.

Jeg har sett mange ulike konflikter utspille seg. Noen har jeg selv vært aktiv deltaker i, andre har jeg betraktet fra sidelinjen. For de impliserte vil konfliktene vanligvis fortone seg som personkonflikter. Personlige karriereambisjoner kommer ofte i konflikt med hverandre. Det kan oppstå seksuelle spenninger, sjalusiforhold og en lang rekke andre irrasjonelle sym- og antipatier. Man kan spekulere på om slike konfliktsituasjoner vil oppstå oftere på et teater enn på andre arbeidsplasser, siden kunstnere i en skaperprosess kan være veldig sensitive og følsomme. Denne typen psykologiske forklaringsmodeller på individnivå, vil jeg imidlertid ikke komme inn på. Det betyr ikke at jeg ikke erkjenner at disse mekanismene opptrer, men jeg har ikke kompetanse til å løfte dem opp på et vitenskapelig nivå. Jeg vil i stedet benytte

meg av min praktiske og teoretiske kunnskap for å undersøke om det finnes overordnede strukturer og en spesiell bedriftskultur som styrer hvordan institusjonsteatrenes arbeidsprosesser fungerer i Norge i dag.

Den overordnede problemstillingen for denne masteroppgaven blir derfor:

- På hvilke måter organiserer de ulike kunstnergruppene sin yrkesutøvelse.

Som ledd i å besvare dette spørsmålet finner jeg det interessant å drøfte en rekke nye spørsmål:

- Hvilken innflytelse ønsker de ulike yrkesgruppene?
- På hvilke områder kan yrkesgruppenes interesser komme i konflikt med hverandre?
- Hvilke strategier velger de ulike yrkesgruppene for å sikre seg den innflytelsen de ønsker?
- Fører organiseringen av arbeidsprosessen (i seg selv) til bestemte konsekvenser for det skapende arbeidet ved teaterinstitusjonene?
- Vil andre organisasjonsformer være bedre egnet til å møte fremtidens utfordringer?

Jeg velger å konsentrere meg om den profesjonelle produksjonen av scenekunst som drives ved institusjonene, fordi det er ved institusjonene det største volumet av scenekunst produseres, og hit hovedtyngden av den offentlige finansieringen kanaliseres. Det er også her produksjonen av scenekunst er satt inn i et organisatorisk system.

Det kunne også vært interessant å studere det frie scenekunstheltet i det samme perspektivet som jeg bruker i denne oppgaven, men det vil være et svært omfattende prosjekt – blant annet fordi det i denne delen av feltet drives en utstrakt eksperimentering med ulike organisasjonsmodeller. Jeg vil derfor heller komme tilbake til en analyse av det frie scenekunstheltet i et eventuelt senere forskningsarbeid.

## **4. Verktøykassen (Metoder og teori)**

Jeg kunne valgt flere ulike vitenskapelige innfallsvinkler for å finne svar på disse spørsmålene. En tradisjonell metode ville være å gå ut i felten og samle empiri for å dokumentere hvordan de sosiale relasjonene fungerer. Da jeg startet arbeidet med denne oppgaven satte jeg meg inn i hvordan man gjennomfører et kvalitativt forskningsintervju. Jeg studerte også "Grounded theory" som i tillegg til å systematisere innhenting av empiri

også tilbyr en metodikk for generering av teori ut fra empirien. Imidlertid konkluderte jeg med at jeg gjennom mitt eget erfaringsmateriale, samt skriftlige kilder jeg har hatt tilgang til, allerede satt på tilstrekkelig empiri. Derfor valgte jeg å konsentrere meg om å finne egnede analyseredskap, og festet meg spesielt ved følgende:

- Profesjonsteori forsøker å forklare på hvilke måte ulike yrkesgrupper kan oppnå ekspertstatus i samfunnet.
- Spillteori analyserer hvordan rasjonelle aktører i konfliktsituasjoner skal gjøre valg for i størst mulig grad å nå sine mål. Spillteorien sees gjerne i sammenheng med forhandlingsteori, mens den settes opp mot Habermas' teori om kommunikativ handling.
- Bourdieu har utarbeidet en modell og et begrepsapparat for å beskrive kampene om ulike former for verdier innenfor sosiale systemer.
- Diskursanalyse er en metode for å analysere kommunikasjon, som tar utgangspunkt i en poststrukturalistisk språkforståelse. Dette innebærer at man mener den sosiale virkeligheten langt på vei er skapt av språket, og at man derfor kan få mye kunnskap om samfunnsstrukturene gjennom å analysere hvordan de ulike aktørene snakker.

Disse teoriene og metodene er ulike. De er utarbeidet innenfor forskjellige fagtradisjoner, de benytter hver sin terminologi, og de står på noen punkter i et direkte motsetningsforhold til hverandre. Likevel finner jeg at de hver på sin måte bidrar til å kaste lys over mitt forskningsobjekt. Derfor vil jeg bruke ulike analyseredskap i de forskjellige kapitlene, i håp om at denne formen for metodetriadisering vil gi et nyansert bilde av scenekunstheltet. Jeg kommer tilbake til mer inngående beskrivelser av teorier og metoder i de ulike kapitlene.

## **Del II: Hva er en profesjon**

For å analysere forholdet mellom yrkesgruppene i teaterinstitusjonen er det naturlig å ta utgangspunkt i samfunnsvitenskapene, og den forskningen som er gjort på yrkesutøvelse generelt. Forskere har viet mye oppmerksomhet til yrkesgrupper som fremstår som ekspertise i samfunnet, de såkalte profesjonene.

Jeg vil i denne oppgaven presentere hovedpunkter fra profesjonsforskningen, som er et eget felt innen sosiologien, og samtidig drøfte i hvor stor grad resultatene fra

profesjonsforskningen har overføringsverdi til scenekunstheltet. For oversiktens skyld deler jeg den inn i to retninger:

- Essensialistisk profesjonsforskning var den dominerende fram til ca.1970. Den søker å fastslå hva som kjennetegner yrkesgrupper som oppnår ekspertstatus i samfunnet.
- Prosessuell profesjonsforskning beskriver prosessene yrkesgrupper gjennomgår på vei mot ekspertstatus. Denne retningen legger vekt på hvordan ekspertstatus skapes sosialt blant annet gjennom bruk av språket.

De to retningene må ikke oppfattes som helt atskilte. Man kan for eksempel vanskelig beskrive en profesjonaliseringsprosess uten å avklare hva man legger i begrepet profesjon, og derfor vil også prosessuell profesjonsforskning ha et visst innslag av essensialisme. Like lite kan man beskrive en profesjonaliseringsprosess uten å diskutere yrkesgruppens relasjoner til- og kommunikasjon med omverden. Fra midten av syttitallet har med andre ord disse retningene eksistert side om side, og min inndeling må altså sees på som et uttrykk for hvor forskningens hovedoppmerksomhet rettes.

Sett fra yrkesgruppens eget ståsted er det mye å vinne på å oppnå ekspertstatus. Fra et mer overordnet samfunnsperspektiv er det naturlig å reise spørsmålet om separering av arbeidsoppgavene mellom snevre ekspertgrupper er mest hensiktsmessig i alle sammenhenger. Generelt vil jeg hevde at den essensialistiske profesjonsforskningen beskriver yrkesgruppene fra deres eget perspektiv, mens den prosessuelle og sosialkonstruksjonistiske inntar en mer kritisk grunnholdning.

I dett og neste kapittel tar jeg som nevnt utgangspunkt i mine egne erfaringer som deltaker i en profesjonaliseringsprosess. Det innebærer at jeg vanskelig kan løsrive meg helt fra min habitus som dukkespiller. Imidlertid har mine teoretiske studier gitt meg et mer kritisk syn på profesjonaliseringen av scenekunstheltet. Dette kommer jeg nærmere tilbake til. Når ingen andre kilder er oppgitt, baserer jeg opplysningene om forholdene i teaterinstitusjonene på mine egne praktiske erfaringer.

## **5. Yrkesgrupper med opphøyet status (essensialistisk profesjonsforskning)**

Den tidligste profesjonsforskningen var opptatt av å bestemme profesjonenes essens. Hva er egentlig en profesjon? Begrepet *profesjon* er omstridt i den forstand at mange grupperinger



kjemper om å få begrepet knyttet til nettopp deres yrkesutøvelse. Det språklige bildet blir ytterligere komplisert av at de nært beslektede begrepene *profesjonell* og *profesjonalisering* gir andre konnotasjoner enn ”hovedbegrepet”.

Svante Beckman gir en oversiktlig oppstilling av profesjonsbegrepets mange betydninger i artikkelen ”*Professionerna och kampen om auktoritet*”.<sup>11</sup> Beckman tar utgangspunkt i Aristoteles, som bygger opp sine definisjoner i to ledd. I første ledd fastslår hvilken gruppe av fenomener det fenomenet som skal defineres hører inn under. I annet ledd bestemmes på hvilken måte fenomenet skiller seg fra de andre fenomener i samme gruppe.

I dagligtale brukes ordet *profesjon* ofte som et synonym for *yrke*. Det innebærer at en profesjon tilhører hovedgruppen *virksomhet* eller *beskjeftigelse* og den skiller seg fra andre aktiviteter i denne gruppen ved at den *utføres mot økonomisk kompensasjon*. I tråd med dette skulle man tro *profesjonell* ville bety: *utøver av et yrke*. Dette er en mulig definisjon, men i dagligtale ser vi ofte at begrepet i tillegg får positive kvalitative konnotasjoner. Det innebærer at definisjonen blir: *yrkesutøver som innehar stor faglig dyktighet*. Denne normative definisjonen er kanskje spesielt vanlig innen kunstfagene hvor mye oppmerksomhet, som vi skal se, er viet til dikotomien mellom amatører og profesjonelle. Begrepet å *profesjonalisere seg* får i tråd med dette betydningen: *å dyktiggjøre seg som yrkesutøver*.

Innen den sosiologiske profesjonsforskningen er det imidlertid bred enighet om at en *profesjon* er en spesiell type yrke som skiller seg fra andre yrker også utover det å være utført med stor dyktighet. Når det gjelder hva som skiller profesjoner fra andre yrker, er det derimot store variasjoner forskerne i mellom. Det er gjort en rekke forsøk på å beskrive hva som var essensen i en *profesjon* gjennom å trekke fram entydige egenskaper som skiller profesjoner fra andre yrker. Denne forskningen tar utgangspunkt i de eldste og godt etablerte profesjonene: lege, psykolog og advokat, og søker etter særlige kjennetegn som disse yrkene har felles – og som skiller dem fra alle andre yrker. Blant de egenskapene som ofte går igjen i litteraturen om profesjoner, vil jeg konsentrere meg om åtte sentrale:

1. Yrkesutøvelsen baseres på en kombinasjon av teoretisk kunnskap og praktisk problemløsning.
2. Det kreves høyere utdanning for å utøve yrket.
3. Yrkesutøvelsen krever en form for autorisasjon fra det offentlige.
4. Yrkesutøverne står i en autonom stilling.

---

<sup>11</sup> Beckman 1989:58

5. Yrkesutøvelsen foregår som selvstendig tjenesteyting.
6. Yrket har kalls-karakter og har utviklet en sterk intern yrkesetikk.
7. Yrkesgruppen har en sterk faglig organisasjon.
8. Yrkesutøverne nyter høy sosial status i samfunnet.

Jeg vil nå punkt for punkt se nærmere på hva forskerne har lagt i disse egenskapene som altså har vært brukt for å skille profesjoner fra andre yrker, for å drøfte om yrkesgruppene i scenekunstfeltet kan betegnes profesjoner i essensialistisk forstand.

### **5.1. Yrkesutøvelsen baseres på en kombinasjon av teoretisk kunnskap og praktisk problemløsning.**

I kapittel 2 introduserte jeg Michael Polanyis begrep *taus kunnskap* (tacit knowledge). Slik kunnskap kan for eksempel ligge innbakt i språkets begreper eller i vitenskapens paradigmer, og den overføres mellom generasjoner av yrkesutøvere gjennom tradisjonen. Opp mot *taus kunnskap* settes *reflektert kunnskap*; et begrep Bertil Rolf definerer slik i tråd med Polanyi:

DEF: Reflekterad kunskap är kunskap som genom artikulation göres fokal och som underkastas logiska operationer i avsikt att tolka, analysera, precisera, jämföra eller kritisera för att kunna dra slutsatser.<sup>12</sup>

Gjennom å artikulere taus kunnskap, kan man altså løfte den opp på et høyere nivå. Reflektert kunnskap kan ikke bare anvendes som et praktisk redskap til å løse konkrete problemer, den kan i tillegg diskuteres og generaliseres. Derved får den et videre anvendelsesområde, fordi den får overføringsverdi mellom situasjoner som er ulike, men som likevel har noe felles. Det kreves imidlertid stor språklig kompetanse for å finne fram til god begrepsfesting av taus kunnskap. Det er denne evnen til å reflektere teoretisk omkring praktisk problemløsning som i følge de fleste profesjonsteoretikere særlig kjennetegner profesjonsutøvere. Vi kan med andre ord si at en profesjon er et yrke som forutsetter at utøverne innehar *metakunnskap* – altså kunnskap om kunnskap. I tillegg må utøverne ha praktisk kunnskap, og slik kunnskap forutsetter i følge Polanyi at det eksisterer anerkjente kvalitetskriterier eller regler som skiller gode prestasjoner fra dårlige. Operasjonelle regler for handling i praksis kaller Polanyi *maksimer*. Innenfor profesjonene vil den praktiske og den reflekterte kunnskapen være gjensidige forutsetninger for hverandre, fordi maksimer

---

<sup>12</sup> Rolf 1991:102

ikke kan oppdages eller forstås uten at yrkesutøveren kjenner den praktiske, tause kunnskapen som ligger til grunn.

Donald A. Schön bygger videre på Polanyis tanker i boken: *The Reflective Practitioner, How Professionals Think in Action*<sup>13</sup>. I stedet for Polanyis begrep *tacit knowledge*, bruker Schön begrepet *knowing-in-action*. Schön hevder at målsettingen for all profesjonell virksomhet er praktisk problemløsning, altså å endre virkeligheten. Samtidig understreker han at profesjonsutøvere ofte også har myndighet til å definere hvilke problem som skal løses. Derfor forutsetter profesjonsutøvelse etter Schöns mening både en spesiell form for praktisk refleksjon og en spesiell form for kreativitet. En yrkesutøver som bedriver *reflection-in-action* tar utgangspunkt i en konkret situasjon, og forsøker å løse et unikt problem, ved å definere den ”riktige” problemstillingen – ikke ved å anvende fastspikrede handlingsmønstre.

Reflection-in-action in a unique case may be generalized to other cases, not by giving rise to general principles, but by contributing to the practitioner's repertoire of exemplary themes from which, in the subsequent cases of his practice, he may compose new variations.<sup>14</sup>

I sterkere grad enn Polanyi legger altså Schön vekt på profesjonsutøverens kreativitet. *Reflection-in-action* innebærer en ”leken” tilnærming til problemet som skal løses. Konsekvensene av ulike handlingsalternativer prøves, i den grad dette er mulig, ut ”på tegnebrettet” før handlingen eventuelt settes ut i livet.

Det er nesten merkelig at profesjonsteoretikere i så liten grad har beskjeftiget seg med de kunstneriske yrkesgruppene, for her finnes dialektikken mellom praktisk og teoretisk kunnskap i rikt monn.

Utøvelse av kunst kan beskrives dekkende med begrepet *reflection-in-action*. Yrkesutøvelsen til sentrale kunstnergrupper i teaterinstitusjonen (for eksempel skuespillere, regissører, dramatikere og scenografer) har en praktisk problemløsende karakter. I tillegg er det er utviklet betydelige mengder teori på scenekunstheltet – blant annet utformet som estetiske eller politiske manifeste. Scenekunstnere kan også ha nytte av teori fra andre fagfelt. Dramatikeren har blant annet behov for kunnskap om dramaturgi, psykologi, teaterhistorie og symbollære. Regissøren må besitte mye av den samme teoretiske kunnskapen som dramatikeren, men bør i tillegg også ha kompetanse i prosjektledelse.

---

<sup>13</sup> Schön 1983

<sup>14</sup> Ibid :140

Scenografen trenger teoretisk kunnskap om visuell kommunikasjon, i tillegg til kunnskap om en rekke konstruksjons- og håndverksteknikker.

Stanislavskijs metode bidro sterkt til å gi utøvelsen av skuespilleryrket en teoretiske overbygning ved å utarbeide en klar arbeidsmetodikk, som har vist seg effektiv i praksis – spesielt innenfor det realistiske teatret. Flere andre teorier har også bidratt til å begrepsfeste skuespilleres yrkesutøvelse. Jeg kan for eksempel nevne Meyerholds biomekanikk, Brechts fremmedgjøringsteknikk og ulike improvisasjonsteknikker.

Kvalitetskriterier er et viktig element i Polanyis profesjonsteori, på samme måte som de er viktige innenfor scenekunstheltet. Det foreligger en rekke maksimer som gir føringer for hva som er god utførelse av scenekunst. Kvalitetskriterier er en forutsetning for å utvikle maksimer, og følgelig også for at et yrke skal kunne oppnå status som profesjon. I perioder av teatrets historie har da også kvalitetskriteriene tatt form av meget detaljerte regler. Jeg tenker spesielt på den franske klassisismen. Men også ”well made play-tradisjonen” fra 1800-tallet satte strenge rammer for hvordan et teaterstykke skulle fremstå, og det samme kan sies om konvensjonene innenfor mange av de sjangrene av scenekunst som eksisterer i dag. De eksplisitte kvalitetsreglene står imidlertid i kontrast til det romantiske kunstneridealet, hvor kunstnerens absolutte frihet står i høysetet. Dette er én av grunnene til at kvalitetskriterier er et omdiskutert og følelsesladet tema innen scenekunstbransjen. På den ene siden ønsker scenekunstnere klare kvalitetskriterier fordi det styrker yrkesgruppenes profesjonsstatus, på den annen side ønsker de det ikke, fordi det begrenser deres kunstneriske frihet.

Kunstneryrkene innenfor scenekunsten har altså langt på vei den sterke koblingen mellom praktisk problemløsning og teoretisk overbygning som kjennetegner profesjoner.

## **5.2. Det kreves høyere utdanning for å utøve yrket.**

Koblingen mellom teori på høyt nivå og praktiske ferdigheter, får konsekvenser for hvordan utdanningen blir organisert. I Norge snakker vi om *profesjonsstudier* når vi omtaler universitetsutdanning som også har et praktisk element. (Det gjelder for eksempel lege-, psykolog- eller juristutdanningen).

Polanyi er opptatt av hvordan både taus- og artikulert kunnskap overføres via tradisjon. Tradisjonen ligger som jeg tidligere har vært inne på, nedfelt i språket. Den ligger videre nedfelt i overleverte kvalitetskriterier og maksimer, og den ligger nedfelt i paradigmer

og moraloppfatninger. Derfor kan man aldri få full innsikt i en tradisjons samlede kunnskap uten å gå inn og bli en del av tradisjonen.

Dette forklarer hvorfor forholdet mellom de aktive utøverne av yrket og utdanningsinstitusjonene er helt sentralt dersom yrket skal oppnå status som profesjon.

I traditionsinnlärningen är obegriplighet den lärandes första hinder. Både text och verklighet är obegripliga. Vägen til begriplighet är att båda läres gradvis tillsammans. Genom att spela med i ett spel som från början är delvis obegripligt, fångar lärlingen efterhand upp den praktiska kunskap som utövas i traditionen. Traditionen förmedlar både en text och ett sätt att länka den til verkligheten.<sup>15</sup>

Imidlertid er forholdet mellom profesjonsutøvere og profesjonens utdannings- og forskningsinstitusjoner ofte preget av konflikter. Schön uttrykker dette slik:

As one would expect from the hierarchical model of professional knowledge, research is institutionally separate from practice, connected to it by carefully defined relationships of exchange. Researchers are supposed to provide the basic and applied science from which to derive techniques for diagnosing and solving the problems of practice. Practitioners are supposed to furnish researchers with problems for study and with tests of the utility of research results. The researcher's role is distinct from, and usually considered superior to, the role of the practitioner.<sup>16</sup>

I norsk teaterbransje har yrkesgruppene lenge kjempet for å etablere egne yrkesutdannelser. Flere av de kunstneriske yrkesgruppene innen scenekunstheltet oppnådde å få fagutdanning på høyskolenivå i siste halvdel av forrige århundre.

Skuespillerutdanningen ved Statens Teaterhøgskole ble etablert i 1953, regissørlinjen i 1978, Statens Balletthøgskole (som utdanner dansere og koreografer) i 1979 og Statens Operahøgskole i 1969. Norsk Dukketeater Akademi ble opprettet i Fredrikstad i 1991. Sistnevnte skiftet i 1996 navn til Akademi for Figurteater, og i 2003 til Akademi for Scenekunst. Dramatikerutdanningen ved Statens Teaterhøgskole ble opprettet i 2002. Scenografene er i ferd med å få en egen linje ved Statens Teaterhøgskole i det dette skrives. Andre av teatrets kunstnergrupper, som dramaturger, kostymedesignere og sminkører, får sin utdanning ved universiteter og høyskoler som ikke er spesielt innrettet mot scenekunst.

Det har også vært gjort forsøk på å etablere alternative utdanninger for skuespillere i Norge. Bergen Teaterskole fikk kort levetid på slutten av 1980-tallet, mens skuespillerutdanningen ved den private skolen NISS (Norsk Institutt for Scene og Studio)

---

<sup>15</sup>Rolf 1991:155

<sup>16</sup>Schön 1983:26

fortsatt er i drift. Den er imidlertid ikke godkjent av Norsk Skuespillerforbund, hvor styret mener den ikke har tilstrekkelig faglig tyngde til at de uteksaminerte kandidatene automatisk kan regnes som yrkesutøvere. I Oslo finnes i dag også andre private utdanningstilbud som ønsker å tilby en yrkesutdannelse innen scenekunst. Blant disse kan nevnes: Nordic Black Theatre, Bårdar Danseinstitutt og Titan: The International Theatre Academy Norway.

De ulike scenekunsthøyskolene skiller seg fra de tradisjonelle profesjonsutdanningene ved at de legger hovedvekt på den praktiske utdanningen, mens forskning og teoretisk undervisning skjer i faget teatervitenskap ved universitetene i Oslo, Bergen og Trondheim. Studiet i Trondheim avviker imidlertid fra dette mønsteret ved også å vektlegge praksis både innenfor teater og pedagogisk drama.

Ingen av utdanningsinstitusjonene innen scenekunsthøgskolen har en så tett kobling mellom teori og praksis at de kan kalles *profesjonsutdanning* i den betydningen dette begrepet har innenfor profesjonsteorien.

### **5.3. Yrkesutøvelsen krever en form for autorisasjon fra det offentlige.**

Forholdet mellom en yrkesgruppe og myndighetene er såpass viktig at flere forskere bruker det for å skille profesjoner fra andre yrker. Bengt Abrahamson formulerer seg slik i artikkelen *Vad är intressant med professioner?*

Slutligen gör professionernas *bindning til staten* (i t ex fallen militärer och präster) eller till starka kapitalinteressen (som i fallen ingenjörer) att de ofta fungerar som ett legitimerande och maktförstärkande skikt. Som Gramsci påpekat bidrar de till att upprätthålla den härskande klassens hegemoni.<sup>17</sup>

Innen noen yrkesgrupper ønsker det offentlige så sterk kontroll at den enkelte yrkesutøver trenger offentlig autorisasjon.

Yrkene innen scenekunstinstitusjonene skiller seg fra de ”klassiske” profesjonene ved at det ikke avholdes offentlige eksamener, eller utstedes noen annen form for offentlig autorisasjon etter endt utdanning. Landets teatersjefer besøker i stedet elevoppsetningene på teaterhøgskolen, og vurderer hvilke av kandidatene de vil tilby jobb. Hver enkelt forestilling en skuespiller medvirker i, kan på den annen side i seg selv betraktes som en form for ”eksamen”.

---

<sup>17</sup> Abrahamson 1986:21

Det er heller ikke noe absolutt krav om høyskoleutdanning for å få jobb på teaterinstitusjonene, og dette bidrar til å svekke yrkenes profesjonsstatus. I perioden fra Statens Teaterhøyskole ble opprettet og fram til midten av 1980-tallet var det i praksis vanskelig for skuespillere å få jobb hvis de ikke hadde gjennomført den norske utdanningen. Etter den tid har det imidlertid blitt stadig vanligere at skuespillere tar utdanning i utlandet eller at ufaglærte får engasjement for kortere perioder på bakgrunn av auditions.

Kunstneryrkene innen scenekunstheltet mangler altså den formelle autoriseringen fra myndighetene som mange profesjonsteoretikere anser som et sentralt kjennetegn på profesjoner.

#### **5.4. Yrkesutøverne står i en autonom stilling.**

Det er et sentralt trekk ved profesjonene at yrkesutøverne er selvstendige, autonome. Det ligger implisitt i ekspertstatusen at det ikke finnes folk med annen bakgrunn som kan overprøve ekspertens avgjørelser. En leges arbeid kan for eksempel bare bedømmes faglig av en annen lege.

Autonomi er samtidig et sentralt begrep innenfor moderne kunstforståelse. Forestillingen om den selvstendige kunstner har røtter tilbake til opplysningstiden og til Kants filosofi. En kunstner skal ideelt sett slippe å underlegge seg økonomiske, religiøse eller moralske lover. At kunstnerisk frihet er et ideal som fortsatt står sterkt i vårt samfunn, kommer jeg tilbake til i kapittel 8.

Et annet aspekt som profesjonsteorien understreker ved en yrkesgruppes autonomi, er viktigheten av profesjonsutøverens mulighet til selv å definere hvilken problemstilling det skal arbeides ut fra. For en yrkesgruppe som kjemper for å oppnå status som profesjon, vil det være viktig å få kontroll over de faglige problemformuleringene. Tilsvarende vil yrkesutøvere som mener å inneha profesjonsstatus, føle at det er deres rett å formulere problemstillingene i tilknytning til faget. Innen scenekunsten, når ulike yrkesgrupper i fellesskap skal utarbeide et scenisk verk, kan det imidlertid lett oppstå konfliktsituasjoner i tilknytning til dette. Hvilken yrkesgruppe har rett til å formulere hvilke kunstneriske problemer det skal arbeides med? Hvilke grupper kan nyte full kunstnerisk frihet, og hvilke må innordne seg andre kunstners prioriteringer? Det er i praksis umulig for yrkesgruppene å opprettholde full autonomi i forhold til hverandre. For eksempel tar regissører seg ofte store friheter når det gjelder å gjøre strykninger, redigeringer og av og til også omskrivninger av dramatikers verk. Alle kunstnergruppene innen en teaterinstitusjon er formelt sett forpliktet

til å underkaste seg regissørens visjoner, men i praksis oppstår det ofte kamp eller forhandlingssituasjoner.

Autonomi som idé står med andre ord sterkt innenfor yrkesgruppene i scenekunstinstitusjonene, selv om yrkesgrupper som arbeider så tett på hverandre nødvendigvis vil få sin selvstendighet sterkt begrenset.

## **5.5. Yrkesutøvelsen foregår som selvstendig tjenesteyting.**

Forskere som studerte de ”klassiske” profesjonene lege, psykolog og advokat, registrerte at de opererte som selvstendig næringsdrivende som tok oppdrag for klienter. Denne organiseringen av arbeidet bidro til å styrke yrkesutøvernes autonomi, mente de.

Profesjonsutøvere skulle verken trenge å innordne seg organisasjonens overordnede mål eller andre profesjoners interesser innenfor samme organisasjon. Imidlertid registrerte forskerne at profesjonsutøvere stadig oftere oppga den selvstendige arbeidsformen. Derved oppsto en diskusjon i forskningsmiljøene om i hvor stor grad organisasjonen fungerer innskrenkende på profesjonens autonomi. Halvor Fauske drøfter dette i boken *Profesjonene – bremsekloss eller syndebykk*:

Tesen om at det eksisterer en konflikt mellom organisasjon og profesjon, kan sies å være basert på et slikt snevert og idylliserende syn på profesjonelt arbeid. Det er snevert i den forstand at fokus er relasjonen mellom profesjonsutøver og klient. Dermed faller den institusjonelle sammenheng ut av analysen.<sup>18</sup>

Videre kan vi heller ikke se bort fra at organisasjonen også kan bidra til å styrke sine yrkesutøveres autonomi.

Selv om organisasjonen i større eller mindre grad kan begrense profesjonens selvstendighet, kan også det omvendte være tilfelle: Organisasjonen garanterer profesjonenes frihet ved å skjerme dem fra markedet der konkurransen ville kunne begrense frihet og selvstendighet. Derfor er det ikke overraskende at byråkratisering og profesjonalisering synes å ha nokså sterk sammenheng (Benson 1973 s 378-379 )<sup>19</sup>

Etableringen av teaterinstitusjonene skjøt fart i Europa på 1800-tallet. Dermed sluttet skuespillere å være selvstendige yrkesutøvere som solgte sine tjenester til fyrster eller på

---

<sup>18</sup> Fauske 1991:33

<sup>19</sup> Ibid :33



markeder. De ble i stadig sterkere grad ansatte på teatrene. Mot slutten av 1800-tallet etablerte også regissørene og scenografene seg som egne yrkesgrupper, med ansettelse innenfor institusjonene. Å sikre kunstnernes autonomi, særlig mot den truende kommersialismen, var en sentral begrunnelse for at det offentlige påtok seg et hovedansvar for finansieringen av teaterinstitusjonene i Norge fra slutten av 1950-tallet.<sup>20</sup>

Imidlertid er det interessant å merke seg at dramatikerne har beholdt en selvstendig stilling i forhold til teaterinstitusjonene. De utarbeider sine manuskripter i enerom, før de i ettertid forsøker å få dem antatt ved et teater. De senere årene har det riktig nok vært gjort forsøk med andre modeller. Det Åpne Teater i Oslo er et dramatikerverksted hvor dramatikere prøver ut tekster i samarbeid med andre scenekunstnere. Andre teatre har også knyttet til seg dramatikere på mer forpliktende kontrakter i perioder. Hovedtendensen er likevel at dramatikere arbeider selvstendig, og at de derfor har høy grad av autonomi i forholdet til kolleger fra andre kunstneryrker.

Blant skuespillerne har de såkalte ”stjernene” lenge stått i en særstilling:

Like their counterparts among energetic artisans in the mid-nineteenth century, the major American stars elevated themselves from craftsperson to capitalist by taking control of their own careers and charging what the market would bear for their services. This change in productive relations led to altered social relations within the theatre. Actor Otis Skinner recalled that “caste distinctions were observed” whenever a star rehearsed with a stock company.<sup>21</sup>

Stjerneskuespillere kunne altså på grunn av sin gode forhandlingsposisjon overfor teatrene velge å arbeide som frilansere. De siste 20 årene har det imidlertid skjedd en dramatisk endring i ansettelsesforholdene til norske skuespillere generelt. I dag er omtrent 2/3 av medlemmene i Norsk Skuespillerforbund frilansere uten at dette styrker deres ekspertsatus.

Organiseringen av arbeidet med produksjon av scenekunst i teaterinstitusjoner har altså slått ulikt ut for de ulike kunstnergruppene. De fleste har fått styrket sin autonomi gjennom at institusjonene skjermer dem for krav av økonomisk, religiøs eller politisk karakter. Enkelte grupper, spesielt dramatikere og stjerneskuespillere, får både i pose og sekk ved at de opptrer som selvstendige yrkesutøvere med scenekunstinstitusjonene som ”klienter” eller ”kunder”. De får derved den beskyttelsen institusjonen gir, særlig mot kommersialismen, samtidig som de opprettholder sin selvstendige stilling. Det de til en viss

---

<sup>20</sup> Vestheim 1995:34,35

<sup>21</sup> McConachie 1999:174

grad taper ved å være stilt utenfor kunstnerkollektivene, er innflytelse over det endelige kunstverket.

Et annet interessant forhold ved scenekunstinstitusjonene er at de etter at de ble offentlige institusjoner, kan sies å ha fått delegert oppgaven med å utstede den offentlige autorisasjonen til sine yrkesutøvere som jeg omtalte under punkt 5.3. Innenfor scenekunstheltet oppleves det ofte som institusjonene representerer myndighetenes offisielle syn på hvilken scenekunst som har høy kvalitet. Derved fremstår de kunstnerne som har fått ansettelse ved institusjonene også som offisielt autoriserte.

Profesjonsteoretikere er altså litt ambivalente når det gjelder tilknytningsformen yrket har til organisasjonene. Det er min oppfatning at etableringen av scenekunstinstitusjoner er av sentral betydning for yrkesutøvernes status. Institusjonene sikrer dem langt på vei en autonom stilling i forhold til krav fra storsamfunnet. På den annen side må de være villige til å oppgi kravet om autonomi i forholdet til andre kunstnergrupper.

## **5.6. Yrket har kalls-karakter og har utviklet en sterk intern yrkesetikk.**

Bertil Rolf tar utgangspunkt i Polanyi når han skiller mellom sterke og svake tradisjoner. En sterk tradisjon har en overbygning i form av en sosial struktur, for eksempel en kaste, et laug eller en profesjon. I sterke tradisjoner eksisterer det en indre justis i form av æreskodekser som garanterer for kvalitet. I svake tradisjoner er derimot markedets betalingsvillighet det eneste utslagsgivende. En profesjon påberoper seg altså å representere høyere verdier enn de rent kommersielle.

Kunstneryrkene må i sterk grad kunne sies å ha kalls-karakter. Yrkesgruppene innen scenekunstheltet står for overføring av en sterk yrkestradisjon, selv om det kan det oppstå et paradoks i og med at nyskapning blir sett på som ett av kvalitetskriteriene – altså sier tradisjonen at man skal bryte med tradisjonen.

Scenekunstnere kommer sjelden i et direkte maktforhold til sitt publikum. Derfor er det mindre behov for yrkesetikk som tar sikte på å ivareta ”klientenes” interesser. Imidlertid setter lovverket grenser for ytringsfriheten: injurierende, rasistiske og pornografiske utsagn er ikke tillatt. I forbindelse med teater for barn har scenekunstnere også en sterk grad av selvsensur når det gjelder hva som kan presenteres.

Scenekunstnere har likevel yrkesetiske regler, som for eksempel den som sier at skuespillere skal yte for fullt selv om det nesten ikke er publikum i salen. Videre tilsier

scenekunstnernes yrkesetikk at det er streng arbeidsdisiplin ved et institusjonsteater. Prøvetid er alltid en knapp ressurs, og det forutsettes at alle bidrar til å utnytte den effektivt.

Et fenomen som er beslektet med yrkesetikk er ”yrkes-overtro”. Det er mye overtro knyttet til teatervirksomhet. Det medfører for eksempel ulykke å plystre på scenen, eller svare ”takkt” når noen ønsker ”lykke til!” før en forestilling.

Vi ser altså at yrkesgruppene innen scenekunstheltet innfrir dette kriteriet for å inneha profesjonsstatus.

### **5.7. Yrkesgruppen har en sterk faglig organisasjon.**

Vi kan skille mellom faglige organisasjoner som primært arbeider med å utvikle sine medlemmers fagkompetanse og faglige fellesskap på den ene siden, og fagorganisasjoner som primært kjemper for å bedre sine medlemmers lønns- og arbeidsforhold på den andre. Siden de ”klassiske” profesjonsutøverne arbeidet som selvstendig yrkesutøvere, har faglige organisasjoner blitt regnet som profesjonenes organisasjonsform. Etter som stadig nye yrkesgrupper har oppnådd profesjonsstatus, og etter som langt flere profesjonsutøvere har blitt ansatt som lønnstakere i ulike private og offentlige organisasjoner, har de i sterkere grad også organisert seg i fagforeninger. Organisasjonen er imidlertid fortsatt viktig for de profesjonelle yrkesgruppens identitet og status.

De sentrale yrkesgruppene innenfor scenekunstheltet har sterke organisasjoner som driver en kombinasjon av fagforeningsarbeid og mer generelt faglig arbeid. I Norge ble Norsk Skuespillerforbund dannet i 1896, Norske Scenografer i 1935, Norske Dramatikeres forbund i 1938 og Norsk Sceneinstruktørforening i 1948. De aller fleste yrkesgruppene innen scenekunstinstitusjonene fyller altså dette kriteriet for å falle inn under betegnelsen profesjoner.

### **5.8. Yrkesutøverne nyter høy sosial status i samfunnet.**

Thomas Brante legger vekt på at profesjonsutøverne og deres spesialkunnskap har høy samfunnsmessig status:

Det väsentliga vad gäller professioner är att det rör sig om kunskaper som å ena sidan är efterfrågade på marknaden och samtidigt är relativt esoteriska och svårtilgängliga för gemene man, och å den andra

att dessa kunskaper och färdigheter är förbundna med hög status och även förhållandevis höga materiella belöningar. Höga värden på *båda* dessa variabler utmärker topp-professionerna.<sup>22</sup>

Det er en kjent sak at det er vanskelig for unge mennesker å komme inn i de kunstneriske yrkene ved teaterinstitusjonen. Bare en liten prosent av søkerne kommer inn på henholdsvis skuespillerlinjen, regilinjen og dramatikerlinjen på Teaterhøyskolen. Systemet med opptaksprøver bidrar også til mytedannelser, og gjør at de heldige som kommer inn nærmest oppnår en kultstatus.

I tillegg kommer at scenekunstnere ikke kan nøye seg med kunnskaper og ferdigheter, de må i tillegg ha talent. Måten begrepet *talent* brukes på i kunstfeltet bidrar til å gjøre kunsten esoterisk og vanskelig tilgjengelig. I andre fag er det en ”hverdagslig sak” at noen lett tar til seg kunnskap og ferdigheter mens andre har tungt for det. Innenfor kunstfagene blir derimot talent sett på som noe overnaturlig, gudgitt som ikke kan forklares rasjonelt. Jeg ser denne oppmerksomheten som er rettet mot et udefinerbart talentbegrep, som et ledd i kunstneryrkens forsøk på å øke sin status. Hvem som helst kan ikke bli kunstner – det kreves noen helt spesielle og uforklarlige medfødte egenskaper. De som besitter disse egenskapene får følgelig høy sosial status.

Når det gjelder mulighetene for økonomisk belønning, scorer ikke kunstneryrkene i teaterinstitusjonen like høyt. Lønnsbetingelsene til fast ansatte kunstnere ved teatrene kan sammenlignes med lærere eller kommunale byråkrater. De mest anerkjente har imidlertid muligheter til å skaffe seg betydelige ekstrainntekter gjennom frilansoppdrag ved siden av den faste jobben.

De oppnår ikke disse tilleggsoppdragene først og fremst i kraft av å være scenekunstnere i seg selv, men særlig i det øyeblikk de får stjernestatus. Det mest vanlige er at skuespillere blir utsatt for stjernedyrkelse, men regissører, dramatikere og scenografer kan i teorien også bli stjerner. Det er flere interesser som har mye å tjene på stjernedyrkelse, og som virker sammen for å styrke denne. Kunstnerne som yrkesgruppe ønsker stjernedyrkelse for å styrke sin profesjonsstatus. Den enkelte kunstner ønsker stjernestatus fordi det gir spennende arbeidsoppgaver, prestisje og penger i kassen. Teatrene ønsker at deres kunstnere skal oppnå stjernestatus fordi det bidrar til å trekke publikum til forestillingene. Og endelig ønsker pressen og media å presentere stjerner fordi dette bidrar til salg av aviser og indirekte til økte reklameinntekter. Vi ser altså at skuespillere, regissører og dramatikere har tilgang til en sterk oppadgående spiral når det er snakk om å bygge opp prestisje og status. Men denne

---

<sup>22</sup> Brante 1989:44

effekten er også med på å øke gapet mellom de som lykkes og de som ikke lykkes. Siden det er vanskelig å enes om klare kriterier for hva som er scenekunst av høy kvalitet, vil det ofte fortone seg som om det bare er tilfeldigheter og ren flaks som avgjør om en scenekunstners karriere ”tar av” eller ikke.

Scenekunstnere kan altså bli gjenstand for beundring og heltedyrkelse fra folk i andre samfunnsgrupper. De scenekunstnerne som ikke lykkes i å bli stjerne, må derimot avfinne seg med en plass ganske langt nede på den sosiale rangstigen. Sosial status er altså knyttet til individuell dyktighet (eller flaks ...), og ikke til yrkesutøvelsen generelt. Jeg vil derfor hevde at scenekunstnere som yrkesgrupper, ikke fyller dette kriteriet for å inneha profesjonsstatus.

Av denne drøftingen trekker jeg den konklusjon at ingen av yrkesgruppene innenfor scenekunstinstitusjonen i dagens Norge, fullt ut vil kunne defineres som profesjoner i tråd med den essensialistiske profesjonsforskningen. De mest etablerte yrkesgruppene står ganske nær en slik posisjon, mens andre har betydelig lavere status.

Drøftingen viser også at den essensialistiske profesjonsforskningen aldri kom helt i mål med å finne entydige egenskaper som skiller profesjoner fra andre yrker. Ulike forskere legger vekt på forskjellige kriterier, og det er mye som tyder på at essensen i profesjonsutøvelse ikke lar seg formulere. Det profesjonsteoretikere likevel synes å kunne enes om, er at de ulike faktorene som jeg har gått gjennom i dette kapittelet, i større eller mindre grad bidrar til å gi de profesjonelle yrkesutøverne en spesiell status i det samfunnet hvor de fungerer.

Jeg vil derfor i resten av denne oppgaven benytte en ganske åpen definisjon av begrepet *profesjon*. Den forutsetter at yrkesgruppen sees i en helhetlig samfunnskontekst: En *profesjon* er en *yrkesgruppe som er anerkjent som ekspertgruppe i det samfunnet den virker*. I tråd med dette betegner en *profesjonell* en person som *utøver en profesjon* (mens en yrkesutøver er en som utøver en aktivitet mot betaling).

I neste del av oppgaven kommer jeg inn på hvilke konsekvenser det får for samhandlingen mellom yrkesgruppene i scenekunstinstitusjonene at de samtidig, hver for seg, kjemper om å oppnå slik profesjonsstatus.

## Del III: Rotteracet (Kampen om økt status)

### 6. Idealisme eller maktkamp?

Begrepet *profesjonaliseringsprosess* betegner slik jeg velger å benytte det i denne oppgaven: *en kommunikativ prosess som medfører at en yrkesgruppes ekspertstatus i samfunnet endres*. Det betyr at det ikke er en forutsetning at en yrkesgruppe innehar profesjonsstatus, for at vi skal kunne snakke om en profesjonaliseringsprosess. Betegnelsen beskriver veien fram mot slik status, og eventuelt også en prosess hvor statusen reduseres. Derfor vil også *profesjonskamp* betegne *strid mellom ulike yrkesgrupper interesser*. Selv om yrkesgruppene ikke har profesjonsstatus, driver de profesjonskamp når de ønsker å oppnå slik status.

Jeg vil nå drøfte noen teorier angående profesjonalisering og profesjonskamp fra profesjonsteorien i lys av scenekunstheltet. Deretter gjennomgår jeg noen statsvitenskaplige teorier om konflikthåndtering, før jeg forsøker å beskrive dukketeaterkunstnernes profesjonaliseringsprosess i dette teoretiske perspektivet. Jeg vil på denne måten drøfte hensiktsmessigheten av å splitte opp produksjonen av scenekunst mellom små yrkesgrupper med profesjonaliseringsambisjoner.

#### 6.1 Prosessuell profesjonsteori

Den essensialistiske tilnærmingen til studiet av profesjoner kom under kritikk i årene som fulgte etter 1968. For det første ble det påpekt at profesjonene hadde ulike egenskaper i ulike land, og at de egenskapene som ble brukt definitorisk, primært kjennetegnet profesjonene slik de ble utøvet i de engelskspråklige områdene. Videre ble denne forskningstradisjonen kritisert for blindt å akseptere profesjonenes egne forutsetninger.

Sett fra en yrkesgruppes ståsted er det mange fordeler med å ha profesjonsstatus. Det medfører både økonomiske og sosiale privilegier. Schön tar det imidlertid ikke for gitt at profesjonaliseringen nødvendigvis er positiv sett i et større perspektiv:

On the other hand, professional specialization can have negative effects. In the individual, a high degree of specialization can lead to parochial narrowness of vision. When a profession divides into subspecialties, it can break apart an earlier wholeness of experience and understanding. Thus people sometimes yearn for the general practitioner of earlier days, who is thought to have concerned himself with the “whole patient,”[...]<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Ibid : 60, 61

Fra et mer overordnet og kritisk ståsted, kan det videre hevdes at profesjonsbegrepet bidrar til å tilsløre økonomiske og ideologiske konfliktlinjer. Profesjonsutøverne er ikke nødvendigvis altruistiske idealister som arbeider for å løse samfunnets problemer. Hovedhensikten med profesjonssystemet er i dette perspektivet at enkelte grupper skaffer seg på monopol på kunnskap og yrkesutøvelse, for på den måten å øke sin økonomiske fortjeneste. I tråd med Weber og Marx ble det hevdet at yrkesgruppene streben etter å oppnå profesjonsstatus, i virkeligheten er en streben etter å oppnå økonomisk makt i forhold til kundegrupper, myndigheter og konkurrerende yrkesutøvere – gjennom å tilstrebe en monopolsituasjon. Når oppmerksomheten konsentreres om essensen ved profesjonene på profesjonenes egne premisser, hevdet kritikerne, blir fokuset tatt bort fra den maktkampen som pågår mellom forskjellige grupper i samfunnet. Profesjonene betraktes som om de er hevet over klassekampen.

Klas Åmark formulerer det nye perspektivet slik:

I den moderne, neoweberianske sociologiske forskningen om professionerna är perspektivet däremot det omvända: här betraktas professionerna främst som yrkesgrupper som med olika medel skapar monopol över sina yrkesmarknader, och de etiska reglerna ses främst som ett utanverk, som döljer en renodlad privilegie- och statuspolitik.<sup>24</sup>

Staffan Selander henviser til F. Parkins bok *Marxism and class theory* fra 1979:

Han ser professionerna som framgångsrika grupper som lyckats monopolisera vissa kunskaper och färdigheter, och som genom politiska påtryckningar på staten har fått sanktion för att utbildning, betyg och legitimation upprethålls som stängsel. Härigenom har professionerna lyckats vidmakthålla ett exklusivt inflytande över sitt verksamhetsområde.<sup>25</sup>

For å avdekke hvordan enkelte yrkesgrupper klarer å manøvrere seg inn i slike privilegerte posisjoner, begynte profesjonsteoretikere å analysere profesjonaliseringsprosesser og profesjonaliseringsstrategier. Profesjonene forsøker å regulere konkurransen – dels ved å begrense hvem og hvor mange som har rett til å utøve yrket, og dels ved å fastsette regler for hvordan yrket skal utøves. Mange av de reglene som profesjonen selv framlegger som yrkesetikk, kan i virkeligheten ha som hovedformål å begrense konkurransen yrkesutøverne i mellom ved å etablere felles standarder (for eksempel for hvor lang tid en

---

<sup>24</sup> Åmark 1989:100

<sup>25</sup> Selander 1989:17

arbeidsoperasjon skal ta, eller hva som skal inkluderes i prisen). Profesjonenes medlemmer kan også enes om faste priser eller minsteprisordninger, og på den måten regulere priskonkurransen.

Vi kan si at profesjoner på samme måte som pop-stjerner og politikere ønsker å bygge seg et "image". I boken *Image i politikken: Visuelle og retoriske hjelpemidler*<sup>26</sup> henviser Anne Krogstad til sosialantropologen Clifford Geertz som beskriver et samfunn på Bali som på 1800-tallet hadde utviklet et styresett han beskriver som "teaterstaten":

Mektige sosialpolitiske dramaer ble utfoldet med konger og prinser som impresarioer, prester som regissører og bønder i biroller, som scenearbeidere og publikum. Men i følge Geertz som her står i gjeld til Durkheim, var ikke de gigantiske masseritualene noe virkemiddel for å støtte opp om staten – de utgjorde et mål i seg selv, de *var* staten selv. Pomp, prakt og seremonier tjente ikke makten; det var snarere slik at makten tjente seremoniene (Geertz 1980:13). Gjennom å skape en modell, et idealisert bilde av samfunnsordningen, skapte seremoniene en verden som ikke bare gjenspeilte, men *var* samfunnsordningen.<sup>27</sup>

Denne formen for "teatersamfunn" ser vi også i tilknytning til profesjonsutøvelse – for eksempel når sykehusleger går visitttrunde. Det er grunn til å anta at yrkesgruppene i teaterinstitusjonen også i sterk grad bygger opp et "image" – både omkring de enkelte yrkesutøverne og omkring yrkesrollene generelt. Som fagfolk på kommunikasjon av følelser, må vi i tillegg forutsette at de er spesielt kvalifisert for dette. Ganske riktig ser vi da også en rekke ritualer i tilknytning til teaterinstitusjonene; som premiefester, prisutdelinger og jubileumsfeiringer. Hvis vi følger Geertz resonnement også i dette feltet, betyr det at all pomp og prakt, alle seremonier innenfor teaterfeltet – ikke støtter opp om teateret; de er teateret. "Teateret" som omgir teateret konstituerer institusjonen teateret.

En annen viktig profesjonaliseringsstrategi vil være å søke å bygge opp sin autoritet som yrkesutøver. Svante Beckman beskriver dette i artikkelen *Professionerna och kampen om auktoritet*.<sup>28</sup> Profesjonene oppnår autoritet gjennom at samfunnet anerkjenner dem som ekspertgruppe. Autoritet kan imidlertid oppnås på mange andre grunnlag:

Auktoritet inngår i den komplicerade och vildvuxna begreppsfamiljen "makt". "Makt" har til allmän funktion att bidra till förklaringen av varför människor anpassar sitt handlande till externa regler och instruktioner, och den särskilda att förklara vissa aktörers *ofrivilliga* anpassning till andra aktörers

---

<sup>26</sup> Krogstad 1999

<sup>27</sup> Ibid 1999:232

<sup>28</sup> Beckman 1989



vilja. Begreppet auktoritet har i detta sammanhang som huvudfunktion att förklara *frivillig anpassning* til externt givna handlingsregler. Liksom makt innebär auktoritet sociala relationer av ledarskap och underordning.<sup>29</sup>

Autoritet er med andre ord et relasjonelt begrep som beskriver forholdet mellom to parter, hvor den ene oppnår større eller mindre grad av autoritet over den andre. Autoritet bygger altså dels på egenskaper og holdninger hos den som utøver autoriteten og dels på egenskaper og holdninger hos den autoriteten utøves over. Beckman konsentrerer seg om autoritetsut veren, og strukturerer sin analyse av fenomenet autoritet omkring to akser: Autoritet kan enten være knyttet til rollen eller til personen. ”En betydelsefull aspekt av distinkstionen roll/personbasert auktoritet,  r att den förra innefattar formaliserad över- och underordning, medan den senare  r f rmelt egalitär (kollegial).”<sup>30</sup> Likeledes kan den enten v re prestasjonsbasert eller den kan være statusbasert.

  andra sidan skiljer jag altså mellan aktörens auktoritet knuten till deras socialt tillskrivna identitet eller *status* (som kung, ägare, f relder, stamfr nde etc) och sådan som vilar på deras *prestationer* eller tilltrodda prestationsförmågor (som experter, utr ttare, handläggare) inom ramen för en bestämd målsetting.<sup>31</sup>

Med utgangspunkt i disse aksene tegner Beckman opp åtte hovedtyper av autoritet:

- **Rollebasert autoritet:** Embete (autoriteten er fullt ut knyttet til den formelle rollen, prestasjon og status blir irrelevant).
- **Rollebasert og prestasjonsbasert autoritet:** Byråkrati (for eksempel stillingshierarkiet på en arbeidsplass).
- **Prestasjonsbasert autoritet:** Profesjonell (autoriteten er i sterk grad knyttet til prestasjoner. Når det gjelder om den er knyttet til rollen eller personen, vil svaret imidlertid ikke være entydig.).
- **Prestasjonsbasert og personbasert autoritet:** Fri ekspertise (yrkesutøvere med spesialkunnskap, men uten sosial sanksjonering).
- **Personbasert autoritet:** Karismatisk.
- **Personbasert og statusbasert autoritet:**  ndelig slektskap (i grupper som deler kollektive identiteter - som samfunn, bevegelser osv.).

---

<sup>29</sup> Ibid :68, 69

<sup>30</sup> Ibid :73

<sup>31</sup> Ibid :73

- **Statusbasert autoritet:** Familiær (hviler på sosial identitet, som for eksempel foreldre).
- **Statusbasert og rollebasert autoritet:** Statusrett (henviser til den grunnleggende legale maktutøvelsen i samfunnet, som for eksempel eiendomsretten).

Vi ser at profesjonsstatus sikrer yrkets utøvere en profesjonell autoritet, samtidig som det er duket for konflikter mellom profesjonsutøvere og yrkesutøvere som innehar andre former for autoritet.

Den professionella auktoriteten står mellan den fria expertisen och den byråkratiska auktoriteten. Alla tre är prestationsgrundade och relaterar till instrumentell relevans för givna målsättningar. Denna mellanställning återspeglas i professionella gruppers typiska tvåfrontskrig mot sina närmaste konkurrenter: å ena sidan mot den fria expertisen som utan institutionell sanktion kan inkräkta på professionernas revir, t ex läkarnas bekämpning av ”kvacksalvare” i form av exempelvis psykoterapeuter och homeopater. Å den andra kampen mot byråkratisering av den vägledande auktoriteten som professionerna betraktar som sina, som när läkarna försöker förhindra sjukhusadministratörerna att ta över beslut om vårdresursernas fördelning.<sup>32</sup>

Selv om ingen av yrkesgruppene innenfor scenekunstheltet i dagens Norge kan sies å fylle samtlige av betingelsene for å kunne kalles profesjoner, er det er etter mitt syn tydelig at de fleste bevisst eller ubevisst søker å oppnå status som profesjoner. Samtidig viser drøftingen i forrige kapittel at gruppene har valgt å legge vekt på ulike strategier for å oppnå slik status. Det synes likevel som den viktigste strategien for yrkesgruppene har vært å sikre yrkesutøvelsens autonomi. Dette har skjedd gjennom organiseringen av scenekunstinstitusjoner, og de forskjellige yrkesgruppene har fått ulike tilknytningsforhold til disse institusjonene. Posisjonen som ansatt i en scenekunstinstitusjon gir en viss autonomi i forhold til økonomiske, religiøse og poliske krav fra storsamfunnet. Samtidig styrker ansettelsesforholdet profesjonsstatusen til den enkelte kunstner, ved å fungere som en offentlig autorisasjon. På den annen side blir autonomien begrenset ved at kunstneren må innordne seg de andre kunstnergruppene, og organisasjonens øvrige krav. Det finnes fortsatt yrkesgrupper som sliter med å vinne innpass ved scenekunstinstitusjonene. Det gjelder for eksempel dukkespillere og dansere. Den tette koblingen mellom teori og praksis, som de fleste profesjonsteoretikere holder for helt sentral ved profesjonsutøvelse, virker det derimot som blir mindre vektlagt innenfor scenekunstheltet.

---

<sup>32</sup> Ibid :75

Den første forutsetningen for at en yrkesgruppe skal kunne utvikle seg til en profesjon, er at de produserer en tjeneste som det er etterspørsel etter i et marked. Profesjoner er i denne forståelsen altså en type yrke som bare finnes i samfunn som har en delvis kapitalistisk struktur. Før en beskjeftigelse kan få status som profesjon, er det en forutsetning at den er akseptert som et yrke. Kunstneryrkene innenfor scenekunsten befinner seg her i en spesiell stilling, fordi de driver en virksomhet som folk også gjerne holder på med på fritiden – for sin egen fornøyles skyld. Dette forklarer etter mitt syn hvorfor det er så maktpåliggende for kunstnergruppene å distansere seg fra utøvere av amatørteater. Dette er imidlertid ikke alltid like lett. Amatørteatergrupper kan levere gode kunstneriske resultater, og ofte brukes amatørskuespillere med stort hell – for eksempel i filminnspillinger. Mens musikers teknikk gjør det umulig for amatørmusikere å fremføre avanserte musikkverk, ligger ikke skuespillernes teknikk like åpent i dagen. Skuespillerteknikken bidrar på sin side til å gi kunstneren en bevissthet om sin egen fremtreden, og på den måten til å sikre at forestillingen kan reproduseres med godt resultat kveld etter kveld. Behovet for å markere avstand til amatørteatret, er altså også en forklaring på hvorfor scenekunst i all hovedsak produseres innenfor offentlig finansierte scenekunstinstitusjoner.

Innen scenekunstheltet er ønsket om å oppnå autoritet etter mitt syn en sentral drivkraft for yrkesgruppens profesjonaliseringsbestrebelser. I tillegg til profesjonell autoritet oppnår regissørene byråkratisk autoritet, ved at det innenfor teaterinstitusjonenes formaliserte hierarki er dem som har det overordnede ansvaret for de enkelte oppsetningene. I forholdet mellom dramatiker og regissøren blir de byråkratiske linjene uklare fordi dramatiker normalt har status som selvstendig yrkesutøver utenfor institusjonen. I forholdet mellom regissører og scenografer, og likeledes mellom regissører og skuespillere, er de ”byråkratiske” kommandolinjene klart definerte. Disse kunstnergruppene skal underlegge seg regissørens kunstneriske helhetssyn. Likevel kan det ofte oppstå konflikter som får karakter av ”strategiske spill”. Hva det innebærer vil jeg forklare under neste punkt.

## **6.2 Spillteori, forhandlingsteori og kommunikatív handling**

Spillteori er en metode for matematisk analyse av valgsituasjoner hvor to eller flere parter med ulike preferanser står overfor hverandre. Spillteorien bygger på noen grunnleggende forutsetninger, blant annet at aktørene er rasjonelle og at de resonnerer strategisk. At de er rasjonelle innebærer blant annet at de er klar over sine preferanser og velger det de foretrekker. At de tenker strategisk innebærer at de handler planmessig for å sikre visse

interesser eller verdier. Det innebærer også at de under utarbeidelse av egne planer, tar de andre partenes mulige reaksjoner med i betraktningen. Jon Hovi og Bjørn Erik Rasch introduserer denne definisjonen av *spillteori*: ”Spillteori er teorien om interaksjon – samhandling – mellom rasjonelle parter. [...] Interaksjon finner sted når minst to parter gjensidig påvirker sluttresultatet for hverandre.”<sup>33</sup> De fortsetter:

Et spill kan – helt allment – sies å være definert av fem elementer:

- (a) Et antall *spillere*
- (b) For hver spiller et antall *strategier*.
- (c) Et sett av mulige *utfall*.
- (d) For hver spiller et sett av *preferanser* (eventuelt en nyttefunksjon) over spillets mulige utfall.
- (e) Et sett av *spilleregler*.<sup>34</sup>

Det er ulike faktorer som virker inn på hvordan en spillsituasjon kan analyseres. Modellene varierer blant annet avhengig av hvor mange deltakere det er, hvorvidt partene har full informasjon om hverandres preferanser og mulige valg, og hvorvidt det man ”spiller om” er en begrenset ressurs – slik at den ene ikke kan vinne med mindre den andre taper, eller om det er mulig å tenke seg vinn-vinn situasjoner. Det vil også ha avgjørende betydning for spillernes strategiske valg hvorvidt spillet er en engangsforeteelse eller om de kan forvente at det skal gjentas.

De enkleste spillsituasjonene har to parter som hver kan velge mellom to strategier kjent for begge parter. Dette gir totalt fire mulige utfall som partene vil tillegge ulik verdi. Spillteoretikerne setter dette opp i en matrise hvor A og B benevner de to spillerne, a<sub>1</sub> og a<sub>2</sub> benevner spiller A’s strategier mens b<sub>1</sub> og b<sub>2</sub> benevner spiller B’s strategier. Tallene nederst til venstre i ruten benevner spiller A’s verdsetting av det utfallet ruten representerer, mens tallet øverst til høyre representerer spiller B’s verdsetting av samme utfall. Høyest tall betyr høyest verdsetting (her er tallene tilfeldig valgt):

		B	
		b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>
A	a <sub>1</sub>	5 4	3 2
	a <sub>2</sub>	3 1	2 5

<sup>33</sup> Hovi og Rash 1997:15

<sup>34</sup> Hovi og Rash 1997:37

Innenfor denne modellen er det særlig tre ulike typer spill som behandles i litteraturen. Det forutsettes at spillerne kan velge mellom en hard strategi eller en myk strategi. Spillet, som benevnes *Chicken*, innebærer at begge partene har mye å tjene på å velge sin harde strategi dersom den andre parten velger sin myke, samtidig som det ville innebære katastrofe for begge dersom begge velger sin harde strategi. I matrisform ser chicken-spillet slik ut:

		B	
		b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>
A	a <sub>1</sub>	3 3	4 4
	a <sub>2</sub>	4 2	1 1

I det spillet som kalles *Fangens Dilemma*, vil begge parter isolert sett komme best ut av det hvis de velger sin harde strategi uavhengig av hva den andre velger. Samtidig vil imidlertid den kombinasjonen som oppstår når begge parter velger den myke strategien samlet sett gi partene best uttelling. I matrisform illustreres Fangens Dilemma slik:

		B	
		b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>
A	a <sub>1</sub>	3 3	4 1
	a <sub>2</sub>	4 1	2 2

Det tredje spillet kalles *Moderat selvhverdelse*. Her er det for begge parter best å velge den myke strategien dersom den andre parten også gjør det. Har man mistanke om at den andre parten kan komme til å velge hard strategi, har man imidlertid mye å tape på ikke også selv å velge hardt. Slik fremstilles dette:

		B	
		b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>
A	a <sub>1</sub>	4 4	3 1
	a <sub>2</sub>	3 1	2 2

Som et eksempel på at spillsituasjoner kan oppstå i forbindelse med produksjon av scenekunst, kan jeg trekke fram en konflikt som oppsto da jeg var regissør for dukketeaterdelene i en oppsetning av Mozarts "Tryllefløyten". Jeg ønsket at sangeren samtidig som han sang Taminos arie iført dragekostyme, skulle spille dukken Tamino som flyktet fra dragen. Sangeren la imidlertid ned veto. Han var ikke en gang villig til å forsøke.

Ut fra de formelle spillereglene – altså arbeidsreglementet ved et teater, er sangeren underordnet regissøren og bør vike i en situasjon som denne. Det minste regissøren kan forlange er at han i alle fall gjør et seriøst forsøk på å oppfylle intensjonene. Det vil imidlertid også være uformelle spilleregler som gjør seg gjeldende. Disse er knyttet til de ulike formene for autoritet. Hvis vi, som i dette tilfellet, snakker om en etablert tenor og en ung, ukjent regissør, er det sannsynlig at regissøren må vike. I motsatt fall kan en åpen konflikt få negative konsekvenser for begge parter. Satt inn i en matrise kan vi illustrere spillet som oppstår på denne måten:

		B	
		$b_1$	$b_2$
A	$A_1$	3	4
	$A_2$	2	1
		4	1

Jeg har gitt tenkte tallverdier for hver av partenes vurdering av de ulike mulige utfallene. Hvis striden står om verdier som ikke kan tallfestes, kan det være vanskelig å fastsette verdier for de ulike utfallene. Jeg har valgt verdier fra 1 til 4, men andre tallverdier kunne være like korrekte. Tallene gir bare uttrykk for preferansenes rangering. Hvis begge parter viser litt velvilje, vil det være mulig å finne et kompromiss – for eksempel kan løsningen med dragekostymet brukes med noen mindre endringer. En slik løsning vil være akseptabel men lite tilfredstillende for begge. Jeg illustrerer dette ved å gi denne løsningen verdien 3 for både regissøren og sangeren. Hvis en av partene bøyer av mens den andre står fast, vil det innebære full seier til den som står fast og tap for den som gir seg. Jeg gir partene verdiene 2 og 4; den ene vinner alt den andre vinner intet. Hvis ingen av partene gir seg derimot, vil vi oppleve en konfliktsituasjon som blir til stor skade for begge. Dette vises ved at begge partene oppnår verdien 1. Vi ser at vi har et spill av typen ”Chicken” hvor partene er på vei mot en kollisjon som vil være katastrofal for dem begge, men hvor partene hver for seg har mye å vinne på å være den siste som bøyer av.

I dette tilfellet ble det ”kollisjon”. Sangeren gikk ut i fagmiljøet for å samle støtte for sitt syn om at det var umulig å fremføre Taminos arie iført dragekostyme. Han kunne forkynne at hans meget anerkjente sangpedagog mente regissøren var på ville veier. Selv har jeg i ettertid brukt denne historien som et eksempel på hvor liten scenisk innsikt operasangere har. De er bare opptatt av å posere og å imponere med sangen sin, har jeg hevdet. I den

ferdige forestillingen sto sangeren i kulissene og fremførte arien, mens dukkespillere spilte både Tamino og dragen.

Spillteorien har i mange sammenhenger blitt kritisert for å forenkle virkeligheten. Bourdieu avviser spillteorien på denne måten:

For at heile den rasjonelle åtferda som rasjonell-aktør-teorien à priori og frå første stund har tilskrive seg, skal vere mogleg, så er dette som blir mogleg eit produkt av ein spesiell økonomisk og sosial tilstand, definert ved at ein rår over det minimum av økonomisk og kulturell kapital som er nødvendig for at ein kan oppfatte og gripe dei ”potensielle sjansane” som formelt sett blir bydde fram til alle.<sup>35</sup>

Den britiske antropologen og kommunikasjonsteoretikeren Gregory Bateson påpeker at mennesker svært sjelden bygger sine strategier på en målsetning om å maksimere en enkelt ressurs (slik han opplever at spillteorien forutsetter). Det vil vanligvis være snakk om å balansere forholdet mellom ulike typer ressurser. Målet blir da å holde forsyningene på et akseptabelt nivå, og for mye kan være like galt som for lite.<sup>36</sup>

Kritikerne av spillteorien har selvfølgelig rett i at man i det virkelige liv vanskelig kan forutsette at alle aktørene er rasjonelle, like lite som man kan være hundre prosent sikker på at alle preferanser og aktører som har innvirkning på et spill, er analysert korrekt. Spillteorien gir oss bare et redskap til å analysere hvordan empirien hypotetisk hadde vært dersom forutsetningen om rasjonalitet hadde vært tilstede. Men samtidig er det et faktum at aktører med ulike preferanser ofte tenker strategisk, og det betyr at spillteorien likevel kan gi oss økt forståelse av virkeligheten. Vi må bare ikke la oss forlede av spillteoriens matematiske oppbygning til å tro at den gir oss fasitsvarene.

Forhandlinger er en type situasjoner som det kan være fruktbart å analysere spillteoretisk. ”I forhandlinger – eller forhandlingsspill – blir det fremsatt eksplisitte forslag til avtale, og det benyttes forskjellige typer av trekk for å influere den endelige avtale, spesielt forskjellige former for selvbinding og argumentasjon.”<sup>37</sup> I et slikt forhandlingsspill vil ingen rasjonell part akseptere en avtale som er dårligere enn det han eller hun kunne oppnådd ved et brudd eller dersom det ikke ble forhandlet. Videre er det grunn til å tro at dersom partene lykkes i å komme fram til en avtale, vil denne være *pareto-optimal*. Dette innebærer at partene ikke kan finne en avtale som er bedre for begge parter, og heller ikke en avtale som kan være bedre for den ene parten uten samtidig å være dårligere for den andre

---

<sup>35</sup> Bourdieu og Wacquant 1995:110

<sup>36</sup> Baterson 1999:122

<sup>37</sup> Midgaard 2001:42

parten. Knut Midgaard skiller videre mellom kooperative forhandlinger, hvor partene går inn i forhandlingene med en genuin interesse for å lære og for å finne fram til den ”beste” løsningen, og tautrekningsforhandlinger, hvor partene forhandler ut fra styrke for å sikre seg selv et best mulig resultat.

Kooperative forhandlinger kan sees i sammenheng med Habermas’ tanker om kommunikativ handling. Habermas hevder at forståelse forutsetter et ønske om å komme til enighet med samtalepartneren:

Perhaps knowledge of the world merely depends on a longer train of reasons than does linguistic knowledge. That both cannot be sharply distinguished from one another is one more confirmation of the assumption from which we started: understanding a linguistic expression means knowing how one can make use of it in order to reach agreement with someone about what is said.<sup>38</sup>

Erik Oddvar Eriksen sammenfatter hva Habermas legger i begrepet *kommunikativ handling* ved å skille det fra hans bruk av diskursbegrepet:

Det filosofiske seminar henspiller heller på det Habermas kaller *diskurs*, og som er den tvangsfrie og handlingsavlatende kommunikasjonsformen – der deltakerne fri for alle tids- og ressursbegrensninger kan prøve problematiske krav i forhold til høyerestående prinsipper. Kommunikativ handling betegner derimot den dagligdagse, språklige handlingskoordineringen hvor det ved hjelp av det eksisterende kunnskaps-, verdi-, og normgrunnlag motiveres til samarbeid. Begrepet viser til at aktørene koordinerer sine handlingsplaner gjennom bruk av talehandlinger.<sup>39</sup>

Eriksen forklarer videre forskjellen mellom kommunikativ- og strategisk handling ved å vise til to eksempler: for det første hvis et mindretall aksepterer et vedtak de er uenige i fordi prosedyren har vært korrekt, og for det andre hvis en part bevisst unnlater å nevne noe de vet den andre parten tar avstand fra - for på den måten å gjøre det lettere å komme fram til en løsning.

I begge disse tilfellene vil det gode argument ha en uomtvistelig plass. Det er forståelsesorientert kommunikasjon og ikke strategisk interaksjon som preger samhandlingen. En søker å avklare grunnlaget for videre samhandling selv om en er uenig. Den pakten som med dette kommer i stand bryter ikke sammen straks noen ser at den ikke tjener deres egeninteresse, fordi den er stabilisert av gjensidige forventninger av demokratisk karakter. Det er gitt et løfte, det er inngått en avtale som det er

---

<sup>38</sup> Habermas 2003:144

<sup>39</sup> Eriksen 1994:71



en *plikt* å holde. [...] Dette kaster lys over hvordan et politisk system kan overleve med en kompleks og konfliktfylt dagsorden uten å falle fra hverandre i ødeleggende strid.<sup>40</sup>

Vi ser altså at dersom målsetningen er å få et sosialt fellesskap til å opptre enhetlig og fatte beslutninger til beste for helheten, bør man forsøke å unngå at det etableres strategiske spillsituasjoner og tautrekkingsforhandlinger. Kommunikativ handling og kooperative forhandlinger vil være å foretrekke i slike situasjoner.

## **7. Da dukketeatret ville inn i teaterinstitusjonen (et eksempel på en profesjonaliseringsprosess)**

I dette kapittelet skal jeg beskrive en profesjonaliseringsprosess som jeg selv har vært en aktiv deltaker i siden 1976. Siden profesjonalisering kan betraktes som en kommunikativ prosess, kan store deler av dette kapittelet betraktes som en førsteperson-studie av denne kommunikasjonsprosessen. Den historien som går forut for 1976 kjenner jeg dels fra personlige samtaler med aktørene – disse danner utgangspunkt for annenperson-studier, og dels fra ulike skriftlige kilder som følgelig blir grunnlag for tredjeperson-studier.

Jeg analyserer hvilke strategier vi dukkespillere har tatt i bruk for å forsøke å oppnå profesjonsstatus, og hvilken motstand vi har møtt fra det øvrige scenekunstheltet. Jeg kommer også inn på de tilfellene det har vært intern strid om valg av strategi. I tillegg til yrkesgruppen dukkespiller, vil også dukkemakere, dukketeaterregissører og dukketeaterscenografer bli berørt når dukketeatret søker å vinne innpass ved teaterinstitusjonene.

Jeg vil ikke gjøre noe forsøk på gi en samlet oversikt over dukketeaterhistorien i Norge, men konsentrerer meg om begivenheter som etter mitt syn har hatt betydning for profesjonaliseringsprosessen. I stedet for å følge prosessen kronologisk, vil jeg beskrive de viktigste profesjonaliseringsstrategiene separat. Ved å analysere hva som skjer når en ny yrkesgruppe kommer inn i teaterinstitusjonen og krever plass, håper jeg å kunne kaste lys over en del av de profesjonsholdningene som finnes innenfor scenekunstheltet, og hvordan disse influerer på de skapende prosessene.

Siden tradisjonsoverlevering er sentralt for å etablere en profesjon, vil jeg starte med å drøfte historieskrivingen innenfor dukketeaterfaget.

---

<sup>40</sup> Ibid :93

## 7.1 Avgrensningen av figurteaterets historie

I tråd med et sosialkonstruksjonistisk perspektiv anser jeg historieskrivning som en talehandling som alltid vil ha et formål. Forfattere av historisk litteratur ønsker at ettertiden skal huske utvalgte begivenheter, og gjerne forstå dem i et spesielt lys. Historieskrivning er, i tråd med Austin, også en talehandling. Det kan derfor være grunn til å spørre: Hva er grunnen til at historikeren trekker fram nettopp denne hendelsen? På hvilken måte ønsker historikeren å påvirke utviklingen i fremtiden?

Anne Helgesen har skrevet norsk figurteaterhistorie, og hun er forbilledlig når det gjelder åpenhet om sin egen agenda:

Min entusiasme for figurteater innebærer et ønske om at det skal oppnå større anerkjennelse, dette gjør det fristende å inkludere flest mulig fenomener innenfor det som benevnes som figurteater, og særlig fenomener med høy status. [...] Men ønsket om å heve fagets status førte også til motvilje mot å ta opp figurteaterformer som er lavstatus selv innenfor figurteateret..<sup>41</sup>

Jeg deler Helgesens ønske om å høyne figurteaterets status. Helgesen angriper imidlertid meg og det øvrige figurteatermiljøet for å være historieløst.

Den generasjonen norske figurteaterkunstnere som startet opp etter 50- og 60-tallets såkalte pionertid, definerte seg selv som de første profesjonelle norske dukkespillere etter pionerene Strøm og Mykle. Dermed hevdet de indirekte at norske figurspillere som hadde eksistert før dem, ikke var profesjonelle. Innholdet i ordet *profesjonell* ble ikke definert nærmere, men presiseringen tyder på at utøverne på dette tidspunkt ante at det hadde foregått figurteater i Norge før Agnar og Jane Mykles tid. I den tidligere nevnte *Scenekunst-meldingen* fra Kultur- og vitenskapsdepartementet, skriver Knut Alfsen: 'Det er først etter krigen at det har blitt dannet profesjonelle dukketeatergrupper her i landet. (NOU1988:77)' Med denne påstanden starter han gjennomgangen av norsk figurteaters historie med Agnar og Jane Mykle.<sup>42</sup>

Imidlertid går Helgesen i den samme fellen selv. Hun definerer heller ikke hva hun legger i ordet *profesjonell*. Måten hun benytter begrepet på videre i avhandlingen, tyder på at hun bygger på den vanlige folkelige oppfatningen at en profesjon er et yrke som utøves mot betaling og som holder et høyt faglig kvalitetsnivå. Jeg skal ikke legge skjul på at jeg da jeg skrev mitt bidrag til *Scenekunstmeldingen*, manglet kunnskap om eldre tiders norske figurteateruttrykk, og primært videreformidlet det jeg hadde lært i min utdanning. Helgesen

---

<sup>41</sup> Helgesen, Anne 2003:41

<sup>42</sup> Ibid :6, 7

har gjort et betydningsfullt arbeid med å samle kunnskap om animasjonens historie innen ulike felt i Norge. Slik jeg definerer *profesjon*, *profesjonell* og *profesjonalisering* i denne oppgaven (se kapittel 5 og 6), skulle det imidlertid være udiskutabelt at Agnar og Jane Mykle var de første i Norge som hadde profesjonsambisjoner innen kunstfeltet med figurteater som sin primære uttrykksform. (Selv om enkelte utøvere sporadisk har hatt inntekter av figurteater også før den tid, er ikke dette tilstrekkelig til å betrakte dem som profesjonelle i den betydningen jeg her legger i begrepet.) Jeg er derfor fortsatt av den oppfatning at dukkespillernes profesjonaliseringsprosess hadde sin spede begynnelse i årene rett etter annen verdenskrig.

Jeg tror Helgesen har rett i at en av årsaken til det lave kunnskapsnivået om historiske animasjonsformer, er den lave statusen denne uttrykksformen har hatt. Videre er det et godt poeng at det oppstår en ond sirkel fordi en årsak til at faget har lav status, er at ingen har forsket på det, samtidig som ingen ønsker å forske på det nettopp fordi det har så lav status. En annen årsak som Helgesen ikke trekker fram i denne sammenheng, men som jeg tror er like sentral, er at figurteater aldri har vært noen helhetlig og entydig betegnelse. Mange av eksemplene på animasjon som Helgesen finner innenfor det religiøse og det folkelige feltet, har ikke engang blitt betegnet som teater i sin samtid. De som har benyttet seg av uttrykksformen har følgelig heller ikke betraktet seg selv som figurteaterspillere.

Det er min erfaring at Helgesen tar feil når hun hevder at figurteatermiljøet mangler interesse for historien. Både da jeg i 1987-88 diskuterte notatet til *Scenekunstmeldingen* i styret i Norsk Dukketeaterforening, og da jeg ledet gruppen som utredet en norsk fagutdanning i dukketeater på oppdrag for Norsk Kulturråd i 1989, var det nettopp avsnittene om historien som avstedkom de lengste diskusjonene. Det var mye lettere for fagmiljøet å bli enige om strategi- og målformuleringer for fremtiden. Selv om vi ikke uttrykte det klart, ønsket vi å benytte historien som språklig argumentasjon i vår profesjonaliseringsprosess. Vi inngikk som yrkesutøvere i en ærerik tradisjon, mente vi. Derfor valgte vi bevisst å vektlegge den delen av historien som viser at figurteater er en selvstendig kunstform og at figurteaterkunstnere fortjener en plass som profesjonsutøvere innenfor kunstfeltet. Det vil si at vi refererte til land i Øst-Europa hvor figurteaterkunstnere hadde kommet lenger i å oppnå profesjonsstatus, og vi la vekt på dukketeatrets korte men ærerike historie innenfor teaterinstitusjonene i Norge.

I stedet for ”historieløshet”, vil jeg derfor hevde at det er snakk om ulike måter å bruke historien på i profesjonaliseringsprosessen. På 1970- og 80-tallet sto dukketeatret på terskelen til å vinne innpass innenfor teaterinstitusjonen. I den situasjonen var det viktig å

vektlegge den prosessen i retning av profesjonalisering av dukketeatret som foregikk fra annen verdenskrig. På siste halvdel av 1990-tallet oppsto det en konflikt med andre kunstnergrupper som ønsket å overta noen av de posisjonene som dukketeateret hadde oppnådd. (Jeg kommer tilbake til disse prosessene.) I den situasjonen ble det sentralt å konsentrere oppmerksomheten om det som skiller dukketeater fra andre former for scenekunst. Jeg er enig med Anne Helgesens i at det som er genuint ved figurteater og dukketeater, er animasjon. Dette ser jeg som bakgrunnen for at hun har valgt å skrive animasjonens historie innenfor flere ulike felt.

Her har vi etter min mening et godt eksempel på at historieskrivning, som all annen samfunnsvitenskaplig og humanistisk forskning, må betraktes som en talehandling. På ulike stadier i profesjonaliseringsprosessen valgte Helgesen og jeg å anlegge ulike perspektiv på formidlingen av dukketeaterets tradisjon. Vi ønsket begge å styrke yrkesgruppens status, og valgte den fremstillingen som vi mente støttet best opp om profesjonaliseringsprosessen på det aktuelle tidspunktet.

Når jeg nå igjen tar opp dette spørsmålet, er det fordi jeg fra et overordnet perspektiv på hele scenekunstheltet, ønsker å drøfte om profesjonssystemet i det hele tatt er en hensiktsmessig organisasjonsmodell.

## 7.2 Kampen om fagbetegnelsene

I en profesjonaliseringsprosess er det viktig hvordan man omtaler sin yrkesutøvelse. Anne Helgesen registrerer da også at figurteatermiljøet er opptatt av begreper:

I tillegg viser det norske utøvermiljø etter 1950 bevissthet i forhold til definisjonsarbeidet, noe som ved første øyekast virker overraskende når man kjenner miljøets manglende interesse for historien. Nærmere ettersyn viser at utøverne har hatt en stadig pågående kamp om aksept for sin egenart i forhold til skuespillerteateret, og at denne kampen har avlet et høyt refleksjonsnivå når det gjelder å definere teaterformens egenart.<sup>43</sup>

Imidlertid er det ikke tilstrekkelig med et høyt refleksjonsnivå. Hvis man ikke lykkes i å bli enige innenfor yrkesgruppen om hvordan begrepene skal brukes, vil man aldri få gjennomslag utad.

Kampen om hva kunstformen skal kalles er som Helgesen dokumenterer, ikke av ny dato. Både *dukke*, *marionett* og *figur* har opp gjennom historien vært brukt som generelle

---

<sup>43</sup> Ibid :15

betegnelser på animasjonsfigurer, men vel så vanlig har det vært å la stykkenes hovedfigur gi navn til hele teaterformen – for eksempel *Kasperteater*. Begrepet *dukketeater* betegnet på begynnelsen av 1900-tallet det vi i dag kaller *modellteater*, altså miniatyrer trykt i ukeblader, hvor man kunne klippe ut små bilder av kjente rollefigurer for siden å skyve dem rundt i en liten scenemodell. I denne betydningen er det helt åpenbart at ordet betegner en hobbyvirksomhet for barn, og at det ikke kan være noe yrke å være dukkespiller.

Fra 1930-tallet begynner imidlertid *dukketeater* å vinne innpass som en generell betegnelse på teater som baserer seg på animasjon. Da Jane og Agnar Mykle kom hjem fra Paris i 1947 (etter å ha gått på kurs hos Marcel Temporal), med ambisjoner om å etablere seg som profesjonsutøvere innen faget, hadde det altså knapt en enhetlig og allment akseptert fagbetegnelse. Ekteparet Mykle skulle gjerne ha brukt begrepet *marionett-teater*. De innleder sin bok fra 1954 slik:

Vi har kalt denne boken en bok om dukketeater. Skulle vi være helt nøyaktige og bruke den fagmessige betegnelse, ville den hete marionett-teater. For det sier seg selv at vi bare vanskelig kan lage noen ordentlig teaterforestilling ved hjelp av vanlige dukker. Teater er i høyeste grad noe livfullt, mens vanlige dukker er i høyeste grad livløse. [...] Skal vi ha teater, må vi ha levende teater-dukker. Og det er slike teater-dukker vi kaller for marionetter.<sup>44</sup>

Med bakgrunn i dette sitatet, kan det være vanskelig å forstå at de likevel valgte ”*Dukketeater!*” som tittel på boken og ”Norsk Dukketeater” som navn på sitt teater. En forklaring kan være at marionett-teater (med tre t-er og bindestrek) ikke glir like godt inn i norsk språk som ”theatre de la marionette” gjør i fransk. En annen forklaring kan være at begrepet *dukketeater* på det tidspunktet var blitt såpass innarbeidet at det var vanskelig å komme utenom. Uansett hva som var grunnen – det er et faktum at Agnar Mykle, som var kjent som en stridbar person, unnlot å kjempe for den fagbetegnelsen han fant mest dekkende. Tvert imot gjorde han og hans familie en betydningsfull innsats for å gjøre kunstformen kjent og akseptert under navnet *dukketeater*.<sup>45</sup>

Gjennom arbeidet til familiene Mykle og Strøm –og en rekke andre som arbeidet for å heve yrkets profesjonstatus – fikk kunstformen innpass i enkelte teaterinstitusjoner. Vi som arbeidet ved disse teatrene på slutten av 1970-tallet diskuterte Mykles standpunkt i navnespørsmålet med jevne mellomrom. Vi var enige med Mykle i at ordet *dukke* ga for mange konnotasjoner til leketøy og barn, men i stedet for å forsøke å innarbeide en ny

---

<sup>44</sup> Mykle 1967:5

<sup>45</sup> *Marionette* på sin side utviklet seg til å bety *tråddukke*.

betegnelse, var vår strategi å fylle begrepet *dukketeater* med et utvidet innhold gjennom å lage gode forestillinger for publikum i alle aldre.

Internasjonalt var kunstformen i en rivende utvikling i denne perioden. Det utviklet seg en åpen spillestil hvor man ikke lenger skjulte dukkespilleren og dukkens teknikk. Mot slutten av 1970-tallet oppsto også formene *objekt-teater* og *material-teater*. I fagmiljøet utspant det seg heftige diskusjoner om teater som bygget på animasjon av gjenstander som ikke var kunstnerisk utformet (som altså ikke hadde noen egentlig skulpturell dimensjon), kunne betegnes som dukketeater. Den kjente polske forskeren Henryk Jurkowski var blant dem som så sent som på et seminar i 1986<sup>46</sup>, hevdet at objekt-teater ikke kunne omfattes av begrepene "*puppet theatre*" eller "*theatre de la marionette*", fordi denne teaterformen etter hans mening forutsatte tilvirkede teaterdukker.

Vibeke Helgesen var av en annen mening. I 1982 skrev hun følgende i boken *Elefantungen og andre eventyr dramatisert for dukketeater*:

Man kan godt lage dukketeater uten dukker; den rette person kan lage et drama på liv og død med to gafler og et stykke appelsinskall. Dukketeater er den prosess som gjør fullstendig døde gjenstander levende. Hvordan dette skjer er i og for seg likegyldig; alt kan gjøres, bare det blir gjort godt. Figurteater er kanskje et bedre navn – da vil man muligens kunne arbeide seg bort fra den tvangstanken at det utelukkende er beregnet på barn...<sup>47</sup>

Vibeke Helgesens oppfatning av dukketeater som animasjonsteater ble snart den rådende i fagmiljøet. I notatet til *Scenekunstmeldingen*<sup>48</sup> i 1988 la jeg spesielt vekt på å formulere en definisjon som inkluderer alle animasjonsobjekter, og som presiserer at vi snakker om en form for kunst: "DUKKETEATER – en scenisk kunstform som bygger på at gjenstander (dukker og/eller rekvisitter) tillegges liv og at bruken av disse er det primære dramatiske språket."<sup>49</sup> Denne definisjonen utdypet jeg i forprosjektet til Nordland Dukketeaterverksted som jeg skrev senere samme år:

Dukketeater er en scenisk kunstform som bygger på at gjenstander tillegges selvstendig liv. Kunstformen er sidestilt med opera, ballett og skuespillerteater. Det som skiller dukketeater fra andre sceniske kunstformer er først og fremst dukkene. De kan være skapt som et eget kunstverk, eller som en utvalgt rekvisitt. Men det er en forutsetning at de tillegges eget liv. Konvensjonen i dukketeater

---

<sup>46</sup> I følge mine private notater fra kurset "la marionette et l'enfant" ved Institut International de la Marionette

<sup>47</sup> Helgesen, Vibeke 1982:5

<sup>48</sup> *Scenekunstmeldingen* NOU nr. 1 1988

<sup>49</sup> Alfsen i *Scenekunstmeldingen* NOU nr. 1 1988

bygger altså på at dukketeaterkunstneren ”påstår” at dukken er levende og at publikum aksepterer denne påstanden.<sup>50</sup>

I 1992 blåste Agder Teater støv av Vibeke Helgesens 10 år gamle forslag om å kalle kunstformen *figurteater* da de etablerte sin ”Kristiansand Internasjonale Figurteaterfestival”. I et hefte teateret utga i 1993<sup>51</sup> sakset de mitt avsnitt fra *Forprosjekt for Nordland Dukketeaterverksted*, men byttet ut begrepet *dukketeater* med *figurteater*. Det er altså åpenbart at Agder Teater aksepterte den gjeldende definisjonen av begrepet, men at de ønsket å bytte ordet til *figurteater* – som et synonymt begrep.

Fagmiljøet grep stort sett sjansen til å bli kvitt dukketeaterbegrepet: ”Norsk Dukketeater forening/ UNIMA-Norge” ble ”UNIMA-Norge Forening for figurteater”, ”Nordland Dukketeaterverksted” ble ”Figurteateret i Nordland”, ”Norsk Dukketeater Akademi” ble ”Akademi for figurteater” og så videre. Navnebyttet har imidlertid ikke vært helt konsekvent, Statens kunstnerstipender deles for eksempel fortsatt ut til gruppen ”skuespillere/dukkespillere”.

Blant folk flest, og også blant teaterinteresserte, hersker det fortsatt betydelig forvirring: er figurteater det samme som dukketeater, og hvis ikke: hvor ligger forskjellen?

Denne forvirringen ble styrket ved at den ledelsen som overtok ved Akademi for Figurteater i Fredrikstad i 1997, la en annen definisjon til grunn for begrepet figurteater:

Figurteateret bruker like gjerne en lyd eller et objekt som et menneske for å fremstille en dramatisk karakter. Det er et fysisk og visuelt teater hvor det fokuseres på samlede sanseinntrykk, - en teaterform i spenningsfeltet mellom bildende kunst og teater, hvor valører og rom er likeverdige størrelser. Figurteater har ikke funnet noen fast form, og skal heller ikke finne den.<sup>52</sup>

Den oppmerksomme leser har lagt merke til at jeg fortsatt benytter begrepene *dukketeater* og *figurteater* som synonyme begreper som betegner alle former for teater med animerte objekter. Jeg betrakter innføringen av begrepet *figurteater* som et ledd i en profesjonaliseringsstrategi som har til formål å understreke at teater som bygger på animasjon ikke nødvendigvis henvender seg til barn.

I andre deler av fagmiljøet benyttes begrepet *dukketeater* om historiske former med tilvirkede dukker og skjulte dukkespillere, mens *figurteater* betegner modernistiske

---

<sup>50</sup> Alfsen i *Forprosjekt for Nordland Dukketeaterverksted* 1988

<sup>51</sup> Ibsen, Bruun Rasmussen og Skoe 1993

<sup>52</sup> Alme 1998:1

uttrykksformer som for eksempel objekt- og materialteater. Atter andre benekter at animasjon er en forutsetning for figurteatret, og benytter betegnelsen om postmoderne performanceuttrykk i grenselandet mellom billedkunst og scenekunst. Denne begrepsforvirringen har som konsekvens at ”dukketeater” igjen av mange blir sett på som underholdning for barn, mens ”figurteater” blir betraktet som ”smalt” og avantgardistisk. Begge disse bildene som har tegnet seg av yrket, vil i praksis være vanskelig å kombinere med profesjonsstatus.

Vi ser altså at striden om begrepsbruk har lange røtter innen faget. Fra annen verdenskrig og fram til 1980-tallet var det derimot enighet om at dukketeater skulle være fagbenevnelsen, på tross av dette begrepets åpenbare svakheter. I løpet av denne perioden kom vi ganske langt i bestrebelsene for å vinne anerkjennelse for at dukketeater er en selvstendig kunstform. Den nye begrepsforvirringen som oppsto innen dukketeaterfaget i begynnelsen av 1990-tallet har etter mitt syn ikke bare bidratt sterkt til å bremse og reversere profesjonaliseringsprosessen, det har også bidratt til å reise ny tvil om *dukkespiller* i det hele tatt kan være et yrke. En slik intern strid mellom utøvere av samme yrke, kan med andre ord få store konsekvenser for en profesjonaliseringsprosess.

### 7.3 Kampen om innpass i institusjonene

I kapittel 6 viste jeg at en sentral profesjonaliseringsstrategi innen scenekunstheltet, har vært å bygge institusjoner. Det var følgelig viktig for dukkespillerne som ville etablere seg som profesjonelle kunstnere på 1940-tallet, å få innpass i teaterinstitusjonene. For å oppnå dette, var det som nevnt viktig å vise til utenlandske eksempler. Helt fram til begynnelsen av 1980-tallet var ”Moskva Dukketeater” den lysende ledestjernen for dukketeaterkunstnere med profesjonsambisjoner over store deler av verden. I sin selvbiografi, som han betegnende nok har gitt tittelen ”My profession”, beskriver Sergei Obraztsov hvordan det hele startet:

In September 1931 Sergei Shoshin was appointed director of the State Central Puppet Theatre and I was appointed the theatre’s artistic director. [...] We acquired a staff list, a financial estimate, and a small acting troupe, but we still did not have the most important thing: performances, or at least plays we could rehearse. The day finally arrived when actors who either did not know each other or were only slightly acquainted walked through the door, on which a blue glass sign announced “State Central Puppet Theatre”. Having looked each other over closely, they sat down. I should have found the words



to tell them what we were going to do, but again I could say nothing except that the puppet theatre was to perform what ordinary theatres could not perform.<sup>53</sup>

En egen teaterinstitusjon for dukketeater etter modell av institusjonene for skuespillerteater ble et mål for dukkespillerne verden over. Nettopp i årene etter annen verdenskrig gikk mange drømmer også i oppfyllelse. I de nyetablerte kommuniststatene i Øst-Europa var det politisk vilje til å satse på dukketeaterinstitusjoner av samme type som man hadde i Sovjet.

Agnar og Jane Mykle kjente til utviklingen i Øst-Europa, og de var opptatt av at dukketeater var kunst. Agnar Mykle hadde allerede en posisjon i kunstfeltet i egenskap av skjønnlitterær forfatter. Han var dessuten veldig opptatt av dukketeatrets håndverk. I boka *Dukketeater!* presenterer de to sitt kunstsyn på denne (tilsynelatende naive) måten:

Kunsten oppstår blant menneskene i det øyeblikk hvor vi *bevisst* tar sikte på et riktig, forfinet og foredlet resultat av våre anstrengelser. Barnas ubevisste og formålsløse *lek* kan således ikke kalles for kunst, selv om deres lek ofte kan avføde resultater som får voksne til å måpe av beundring. [...] I den forstand er alle mennesker kunstnere, når de setter seg et mål og gjennomfører det på riktig måte. [...] Selve kjennetegnet på, om en ting er kunst eller ikke, ligger altså i dens møte med publikum og dommerne. [...] Således er også innenfor dukketeateret selve *spillet* (den levende forestillingen) det viktigste.<sup>54</sup>

I sin konklusjon understreker de igjen at dukketeater er kunst: ”Men i dag er ikke dukketeatret bare en folkelig forlystelse, på linje med vokskabinett og loppesirkus. Det har i det 20. århundre hatt en stor renessanse i de fleste kulturland, det er blitt opphøyet til kunst.”<sup>55</sup>

Mykle fikk en alliert i Hans Jacob Nilsen. Teatersjefen på Folketeateret hadde selv vært i Moskva og sett Obraztsovs teater, og i 1952 gikk han med på å la Mykle få drive ”Norsk Dukketeater” innenfor Folketeaterets institusjonelle ramme. Det var ikke snakk om å etablere en egen dukketeaterinstitusjon. I følge Anne Helgesen var Mykle og Hans Jacob Nilsen enige om at dukketeateret skulle være en integrert del av Folketeaterets virksomhet.<sup>56</sup> Ved dette teateret ble det imidlertid snart tydelig at dukkespillere manglet autoritet, og ikke ble betraktet som kunstnere. Mykle var for eksempel henvist til å snekre dekorasjoner selv,

---

<sup>53</sup> Obraztsov 1985:146, 147

<sup>54</sup> Mykle 1967:59

<sup>55</sup> Ibid :148

<sup>56</sup> Helgesen 2003:153

han fikk ikke disponere teaterets verksted og snekkere. Verre for profesjonaliseringsprosessen var det nok likevel at han ikke fikk med seg sitt ensemble, men fikk tildelt noen unge skuespillere som hadde sine ambisjoner innenfor en helt annen profesjon. En av disse, Per Theodor Haugen, avslører at han fortsatt ikke betrakter dukketeater som et eget fagområde når han i 2001 uttaler til Anne Helgesen at: ”Mykle var en selvhøytidelig fyr med rød nisselue. Han forsøkte å gjøre seg viktig, men egentlig kunne han lite om teater.”<sup>57</sup> Mykles kunnskaper om dukketeater var tydeligvis uinteressante for den unge skuespilleren.

Dette sitatet tyder imidlertid på at Mykle hadde lite kunnskap om teateret som institusjon og sosiologisk system. Hvis han skulle hatt mulighet til å etablere dukkespillere som profesjonsutøvere innenfor dette systemet, burde han ikke ha akseptert arbeidsbetingelsene. Slik forholdet til Folketeateret utviklet seg, manglet hans fagkunnskap enhver autonomi. Hans dukketeaterfaglige avgjørelser ble stadig overprøvd av representanter for de mer etablerte yrkesgruppene.

Mykle fikk i tillegg til de unge skuespillerelevne også tildelt en erfaren skuespiller med genuin interesse for dukketeater: Julian Strøm. Forholdet dem imellom ble raskt vanskelig. Helgesen påpeker at både personlige uoverensstemmelser og ulik kunstnerisk forankring – Mykle sto for det folkelige burleske, mens Strøm var opptatt av folkeopplysningstanken og av Wergeland og Kink – førte til konflikten. Jeg vil tilføye at de to i tillegg hadde ulikt utgangspunkt i profesjonaliseringsprosessen. Mens Mykle manglet status som profesjonsutøver innenfor teateret, hadde Strøm en etablert posisjon som skuespiller. Derfor var det ikke like presserende for Strøm å engasjere seg i profesjonskampen – han hadde den prestisjen han trengte. Mykle kastet inn håndkledet etter et snaut år, og Julian Strøm ble leder av Dukketeateret i mai 1953. I et strategisk spill mellom en forfatter med spesialkompetanse i dukketeater, og en skuespiller med opparbeidet status innenfor institusjonen, trakk skuespilleren det lengste strået.

Plutselig sto de øvrige profesjonene ved teateret klare til å samarbeide med dukketeateret. Den unge nytilsatte regissøren Barthold Halle satte i scene, og teaterets scenograf Willy Norderå laget dukker og scenografi (med hjelp fra teatrets verksteder må vi formode). Dette arbeidet skjedde imidlertid langt på vei på skuespillerteatrets premisser. Den estetikken man etterstrebet for dukketeatret, lå tett opp til tidens rådende teaterestetikk. Ved å

---

<sup>57</sup> Ibid :153

renonsere på kravet om autonomi, klarte dukketeatret å klore seg fast, og oppnådde snart flere store publikumssuksesser.<sup>58</sup> Helgesen beskriver denne perioden slik:

Julian Strøm var den eneste av figurspillerne som var fast ansatt ved teateret, de øvrige arbeidet som freelancere. Det gjaldt også Julian Strøms datter Birgit (1931 - ) Birgit Strøm spilte hovedrollene; både Nils og bukken Blåmann i *Nils og Blåmann* og Mikko i *Mikko Matti og vennene hans*. Hun hadde fungert som observatør ved figurteatrene i Praha, men hun hadde ikke vært figurspiller tidligere. Hennes inntreden i ensemblet ble et lykketreff for Dukketeatret. Nils var den første figuren som fikk tildelt den sjarmerende og smårampete guttestemme (sic.) hun skapte, en stemme som siden skulle gjøre Birgit Strøm landskjent.<sup>59</sup>

Disse suksessene ble viktige for dukkespillernes videre profesjonaliseringsprosess, og en direkte årsak til at Dukketeatret overlevde den økonomiske krisen ved Folketeatret, og kunne bli med over til det nyetablerte Oslo Nye Teater i 1959. Her fikk de en ny kjempesuksess med urpremieren på *Dyrene i Hakkebakkeskogen* av Torbjørn Egner. Fortsatt hadde dukketeaterensemblet imidlertid lav status internt på teateret. De var stadig på flyttefot mellom ulike innleide lokaler, og de kunne risikere å bli permittert uten lønn i flere måneder. I 1965 tilspisset konflikten seg, og Julian og Birgit Strøm hadde planene klare for å etablere en egen dukketeaterinstitusjon i Oslo. Kommunen grep imidlertid inn, og resultatet ble at dukketeaterensemblet fortsatte. De fikk skuespillerkontrakter og fast tilhold i Oslo Bymuseum på Frogner.

Men det skulle ikke bli tid til å hvile på laurbærene. Toralv Maurstad, som ble ansatt som teatersjef på Oslo Nye teater i 1967, hadde liten sans for dukkespillernes profesjonsbestrebelse. Han betraktet ikke dukketeater som kunst. Dukkespillerne ble igjen pålagt turnéplikt uten turnétillegg, og han nektet å fornye skuespillerkontrakten. Dukkespillerne ble for første gang representert av Norsk Skuespillerforbund, og som det fremgår av profesjonsteorien, er det i seg selv et viktig skritt i profesjonaliseringsprosessen. Selv om dukkespillerne og forbundet fikk medhold i arbeidsretten om at oppsigelsen var usaklig, ble resultatet et forlik hvor dukkespillerne fikk økonomisk kompensasjon, men ikke jobben tilbake.

Oslos politikere forventet imidlertid at teatret skulle ha et dukketeater, og Maurstad ansatte i første omgang en såkalt halvprofesjonell gruppe. Å ansette noen som ble betegnet som halvprofesjonelle, var et nytt angrep på dukkespillernes yrkesstatus.

---

<sup>58</sup> Den fremstillingen av dukketeatret på Folketeatret og senere Oslo Nye Teater som her følger, bygger på Anne Helgesen 2003.

<sup>59</sup> Helgesen 2003:341

I januar 1969 ble Agnar Mykles sønn Arne ansatt som leder. Arne og hans kone Bjørg var blitt kjent for sine dukketeaterproduksjoner i fjernsynet. Særlig har deres banebrytende serie om ”Reparatørene” Pompel og Pilt vært viktig for dukketeatrets anseelse i Norge.

Trolig på grunn av farens erfaringer fikk Arne Mykle igjennom at han ikke skulle benytte teatrets skuespillere, men i stedet utdanne sine egne dukkespillere. Av de 9 som fikk tilbud om å delta i et fire måneders kurs, var det meningen å plukke ut tre som skulle utgjøre ensembler. Imidlertid inngikk Maurstad en avtale med elevene om at de skulle fortsette uavhengig av Mykle, som en allmøtestyrt gruppe. I en periode var det i praksis to ulike ensembler ved Dukketeateret – inntil Arne Mykle sluttet i 1970. Maurstad var etter mitt syn en aktør som gikk inn i strategiske spill for å hindre at dukkespillere skulle oppnå status som en egen yrkesgruppe, og særlig for å hindre at de skulle regnes som autonome kunstnere. Han benyttet seg av ”splitt og hersk teknikk” for å presse ut Arne Mykle, som hadde fagkunnskap om dukketeatrets spesielle virkemidler og kunnskap om fagets tradisjon. Det at han ansatte seks unge mennesker som profesjonelle dukkespillere etter fire måneders opplæring, uten å gi dem en mer erfaren faglig leder, viser igjen hvor lite respekt Maurstad hadde for dukketeaterfaget. (Alle de seks skulle imidlertid i ulike posisjoner komme til å sette sitt sterke preg på dukketeaterkunsten i Norge helt fram til i dag.)

En annen person som bidro sterkt til at dukketeater fikk innpass ved institusjonsteatrene var Karel Hlavaty. Han hadde en sentral posisjon innenfor tsjekkisk dukketeater da han ble tvunget til å emigrere til Norge etter kuppet i 1968. Hlavaty hadde arbeidet både ved Josef Skupas kjente marionetteteater og ved Laterna Magica, i tillegg til at han underviste i dukketeater ved akademiet i Praha. I Norge introduserte han blant annet teknikken ”sort teater” i forestillingen ”Måne over gjøglervogna” på Det Norske Teateret i 1970. Mest kjent er Karel Hlavaty likevel for å ha laget fjernsynsdukken ”Tittentei”.<sup>60</sup>

Mona Wiig var en av de seks elevene som dannet gruppen på Oslo Nye Dukketeateret i 1969. Hun reiste imidlertid til Praha og senere Bucuresti, hvor hun ble den første i Norge som fikk en fagutdanning i dukketeater. Ferdig utdannet ble hun rekruttert av teatersjef Hjelmtveit til å bygge opp en dukketeatergruppe på Riksteatret.

Wiig fulgte opp tradisjonene fra den utdanningen hun selv hadde fått – både på Oslo Nye og i Øst-Europa. En stor gruppe elever ble tatt opp på Riksteatrets innledende kurs som gikk høsten 1975 og våren 1976. Fra dette kurset ble det plukket ut tre som skulle gjennomføre en tre-årig elevskole. Selv kom jeg først inn i bildet som frilanser, men jeg ble

---

<sup>60</sup> Wang og Helgesen 2000

tatt opp som elev våren 1977. I avsnitt 7.6 kommer jeg tilbake til en nærmere beskrivelse av utdanningens oppbygning.

Dukketeatret ble godt tatt imot på Riksteatret. Vår første forestilling *Østenfor sol og vestenfor måne* ble en stor suksess både kunstnerisk og publikumsmessig. Regissøren var Margareta Niculescu; teatersjef på dukketeatret Tandarica i Bucuresti. Hun var utdannet hos Stanislavskij i Moskva, og var trygg på sin fagkunnskap. Hun brakte med seg både dukker, scenografi og dukkespillere til de bærende rollene fra Romania, og i motsatt fall ville nok konfliktene med yrkesutøverne i den norske teaterinstitusjonen anno 1976 blitt mye større enn de ble. Niculescu hadde nemlig lite til overs for smålige profesjonskonflikter og den strenge arbeidsdelingen på norske teaterinstitusjoner. Hun forventet at hennes fagkunnskap ble møtt med respekt, og i tillegg til profesjonell autoritet hadde hun også sterk personlig autoritet.

Hjelmtveit hadde overlatt sjefstolen til Gudrun Waadeland omtrent samtidig med at Riksteatrets Dukketeater ble etablert, og etter at Niculescu var reist, fikk Wiig vanskeligere for å få gjennomslag overfor teaterets ledelse. Hun møtte lite forståelse for at dukketeaterkunstformen krevde andre produksjonsbetingelser enn skuespillerteater. I teaterhierarkiet hadde hun relativt liten byråkratisk autoritet. Selv om hun i praksis skulle være gruppens leder, fikk hun ikke lov å bruke tittelen ”leder for Riksteatrets Dukketeater”. Den tittelen forbeholdt teatersjefen seg selv. Det kom med andre ord ikke på tale å innrømme dukketeatret noen form for autonomi. Wiigs yrkesutdannelse fra Tsjekkoslovakia og Romania var lite anerkjent i norsk teatermiljø, så hun hadde liten profesjonell autoritet. Dette førte også til problemer i forholdet til oss elever. I store deler av året var vi på turné uten at Wiig var med, og i disse periodene kunne det fritt utvikle seg familiære autoritetsbånd og uformelle maktstrukturer i gruppen.

Da de interne konfliktene innen dukketeatret kom opp til overflaten rundt 1980, var teatersjefens løsning å knytte dukketeatret tettere til resten av teatret. Dukketeatret ble oppløst som egen gruppe innenfor Riksteatret, og medlemmene ble overført til ensemblet som enkeltindivider. Selvstendigheten ble altså ytterligere begrenset. I praksis betydde det at vi som nå var ferdige med den 3-årige skolegangen, fikk ulike oppgaver som dukkespillere og skuespillere i teatrets produksjoner, mens Wiig fikk sporadiske regi og dukkemakeroppgaver. I denne perioden foregikk alt dukketeater på Riksteatret på skuespillerteaterets premisser. Det fantes lite ressurser til å satse på en videreutvikling av dukketeaterformen. Høsten 1980 måtte Riksteatret avlyse flere turneer for å begrense underskuddet, og i 1984 sluttet Mona Wiig og jeg selv på Riksteatret.

Oslo Nye Dukketeatret var i sterk vekst både kunstnerisk og organisatorisk på slutten av 1970- og begynnelsen av 1980-tallet. Kari Sundby, som ble leder i 1975, bidro sterkt til profesjonaliseringen av det unge ensemblet både ved å innføre strengere arbeidsdeling og ved å posisjonere Dukketeateret innenfor kunstfeltet. Da Barthold Halle ble teatersjef i 1978, fikk Dukketeateret for første gang en sjef som hadde fagkunnskap og var oppriktig interessert i figurteater. Teatersjefen satte selv i scene *Mio min Mio*, og bidro på den måten både til et kunstnerisk løft og en økonomisk suksess. Ragnhild Wang og Kjersti Germeten var drivende krefter innenfor ensemblet i denne perioden.

Ensemblets store kunstneriske gjennombrudd kom i 1983 med Kiplings *Den hvite selen* som var dramatisert og satt i scene av Kjersti Germeten. [...] Hun hadde også laget de 38 figurene i forestillingen. Lars Rambøl hadde scenografien. Forestillingen ble belønnet med Kritikerprisen. Med denne prisen fikk Oslo Nye Dukketeateret en offisiell anerkjennelse fra den norske kunstinstitusjonen; figurteater var vurdert som teaterkunst.<sup>61</sup>

I tillegg til den konkrete anerkjennelsen, var Kritikerprisen viktig fordi den ga dukketeater en rolle å spille i ”teatret om teatret”, og som vi så hos Geertz, er dette helt sentralt for den som vil være ”innenfor”. Med dette utgangspunktet kunne Dukketeateret også styrke sin autonomi. Kjersti Germeten som var kunstnerisk leder for gruppen fra 1984 til 1993, satset på kunstformens egenart, og var åpen for nye strømninger innen vesteuropeisk dukketeater. De unge franske, tyske og britiske dukketeatrene som overtok føringen etter de østeuropeiske på de internasjonale dukketeaterfestivalene, arbeidet i mindre formater. De hadde ikke økonomi til å engasjere store ensembler. I stedet for å gå inn i skuespillerteaterets domene, utforsket de grensene for animasjonsteateret. De var kjennetegnet av et lekent forhold til figurteatret som uttrykksform. Denne utviklingen gjenspeilet seg også på Oslo Nye Dukketeateret. Man tok i bruk ulike føringsteknikker og åpent spill, og eksperimenterte med forholdet mellom animatør og animert objekt. Flere nyskapende scenografer bidro sterkt til den kunstneriske utviklingen ved dukketeateret:

Scenografen Hans Petter Harboe spilte en viktig rolle i utviklingen av en spesiell scenografi for figurteateret. Figuren ble lenge sett først og fremst som et scenografisk element og et spilleredskap, men mot slutten av 1980-tallet vokste betydningen av figurens framtreddelsesform som en del av rolletolkningen og som en levendegjort metafor. Det betød at figurmakeren (som vanligvis også hadde scenografioppdraget) fikk en langt mer framtreddende plass i figurteaterproduksjonen enn en scenograf

---

<sup>61</sup> Helgesen 2003:367

ved en produksjon i skuespillerteateret. Skyggespillproduksjonen med Bernt Höglund som figurmaker var et eksempel på dette. Men enda tydeligere ble scenograf og figurmaker Lisbeth Naruds rolle.<sup>62</sup>

Her ser vi at figurteateret, når det får utvikle seg på sine egne premisser, tvinger fram en annen relasjon mellom spiller, scenograf og regissør enn det som er vanlig i de skuespillerbaserte teaterinstitusjonene. Scenografen i figurteateret har i større grad ”makt over” både rollekarakterens utseende og bevegelsesmønster – altså områder som faller inn under regissørens og skuespillerens arbeidsfelt i skuespillerteateret. Den separerte arbeidsformen vi finner i teaterinstitusjonene blir lite hensiktsmessig på et dukketeater. Skuespillere starter normalt ikke prøvene før verksteder og systuer er på det nærmeste klare med sitt arbeid. En dukketeaterscenograf og dukkemaker er derimot avhengig av å samarbeide med regissøren og dukkespilleren og gjøre endringer fortløpende under hele prosessen – med alt dette fører til av uforutsigbarhet og frustrasjoner på verkstedet.

På slutten av 1980-tallet og begynnelsen av 1990-tallet fikk dukketeateret en ny giv innenfor institusjonene. Det ble etablert to regionteatre som hadde figurteater som et uttrykt satsingsområde, og det ble opprettet et fylkeskommunalt prosjektteater for dukketater i Nordland.

Anne Gullestad overtok som sjef på Riksteatret og blåste nytt liv i Riksteatrets dukketeater. I første omgang ble det tatt opp en rekke elever på et tre måneders kurs, før det i 1987 ble tatt opp fem elever til en ny tre-årig elevskole. Irina Niculescu (datter av Margareta) og hennes amerikanske ektemann John Lewandowski ble ansatt for å lede denne skolen. Et år var skolen ledet av danske Ole Bruun Rasmussen. Sammen med de tre gjenværende dukkespillerne fra første kull, satte elevene opp en rekke forestillinger på høyt nivå.

Anne Gullestad var sammen med Karel Hlavaty også en sentral person ved etableringen av Hordaland Teater. Dette teateret skulle samarbeide nært med Riksteatret og satse spesielt på figurteater og barneteater. Flere av de som hadde tatt tre-måneders kurset på Riksteatret, fikk tilbud om å fortsette utdannelsen sin ved Hordaland Teater, og Jan Erik Christensen som hadde bakgrunn som dukkespiller fra Oslo Nye og Ljudmil Nicolov som hadde musiker- og dukkespillerbakgrunn fra Bulgaria, ble ansatt som utøvere. Det var imidlertid et hardt slag for Hordaland Teater og hele dukketeatermiljøet at Karel Hlavaty døde midt under etableringen av teatret.

Agder Teater var et annet nyetablert regionteater som satset på figurteater på begynnelsen av 1990-tallet. Giert Werring hadde drevet den frie gruppen ”Baldrian og Musa”

---

<sup>62</sup> Ibid :371

i Kristiansand siden tidlig på 1970-tallet. Han fikk nå en sentral posisjon med å bygge opp et figurteatermiljø i tilknytning til Agder Teater. Teateret satser på å hente flere av de førende figurteatrene i verden till ”Kristiansand internasjonale figurteaterfestival” som blir avholdt hvert annet år. Denne festivalen har fått stor betydning for dukkespillernes profesjonaliseringsprosess gjennom å nå ut til nye, store og toneangivende publikumsgrupper med budskapet om at figurteater kan være spennende kunst. I tillegg setter Agder Teater opp egne figurteaterforestillinger med engasjerte figurteaterkunstnere.

Som et ledd i en helhetlig teaterplan, besluttet Nordland fylkeskommune i 1987 å satse på dukketeater. Jeg fikk som leder for Norsk Dukketeater forening/UNIMA-Norge, oppgaven med å skrive forprosjektet. I stedet for å satse på et nytt lite regionteater, anbefalte jeg å bygge opp et prosjektteater hvor dukketeatermiljøet som helhet kunne få et produksjonssentrum. Denne ideen skapte stor splittelse blant dukkespillerne. Foreningen var på samme tidspunkt i gang med å etablere en utdanningsinstitusjon, og mange mente det var urealistisk at vi skulle klare å etablere to store institusjoner på samme tid. De mente at det var en riktigere profesjonaliseringsstrategi å satse på utdanning enn å satse på et produksjonssenter. Andre var negative til lokaliseringen i Nordland. Et dukketeaterverksted måtte ligge i det sentrale østlandsområdet hvis det skulle ha sjanse til å overleve, mente de. I tillegg foregikk det også maktkamper på det personlige plan.

Disse indre stridighetene hvor to fraksjoner sto steilt mot hverandre i synet på hva som var den beste profesjonaliseringsstrategien, virket i et par år lammende på store deler av fagmiljøet. Situasjonen ble imidlertid avklart ved at Norsk kulturråd i 1990 valgte å støtte både et dukketeaterakademi i Fredrikstad og et dukketeaterverksted i Nordland.

Jeg fikk jobben som daglig leder for Nordland Dukketeaterverksted i den tre-årige prøveperioden. Ragnhild Wang og Vibeke Helgesen beskriver etableringen av Nordland Dukketeaterverksted på denne måten: ”Valget om endelig plassering falt på Stamsund, et lite nedlagt fiskemottak med vel tusen innbyggere som trengte både sysselsetting og energi.”<sup>63</sup> Fra lokalbefolkningen i Stamsund på den annen side, kom det oppgitte leserinnlegg om at det man ble tilbudt som erstatning for de stolte fiskeritradisjoner var ”lørvåte filledokka!” Min erfaring ble imidlertid at den spennende geografiske plasseringen var et aktivum for teateret som gjorde det lett å rekruttere dukketeaterkunstnere av internasjonalt format til å gjennomføre sine prosjekter der.

---

<sup>63</sup> Wang og Helgesen 2000:386



En side ved Nordland Dukketeaterverksted som etter min mening var en større ulempe for profesjonaliseringsprosessen enn den geografiske plasseringen, var organiseringen som en ren fylkeskommunal institusjon. Offentlige overføringer til kulturinstitusjoner fordeles i Vest-Europa normalt etter det såkalte *armlengdeprinsippet*. Jørn Langsted forklarer dette prinsippet på følgende måte:

Armslængeprinsippet ble utviklet i England etter anden verdenskrig. Tankegangen var – på bakgrunn af erfaringer med kulturens involvering i Hitlers Tyskland og Stalins Sovjetunionen – at etablere en afstand mellem kunsten på den ene side og politikken og bureaukratiet på den anden. Man indrettede Arts Council of Great Britain som et semi-uafhængigt støtteorgan, der fik penge fra finansministeriet og stod til ansvar overfor parlamentet, og som bestod af medlemmer, der var udpeget af regeringen på grundlag af deres ekspertise snarere end på grundlag af politisk holdning.<sup>64</sup>

I tråd med dette er teatrene i Norge organisert som offentlig eide aksjeselskap, og jeg foreslo en tilsvarende organisering av Nordland Dukketeaterverksted. Fylkeskultursjefen mente imidlertid det var mer praktisk å organisere teateret direkte i den fylkeskommunale linjeorganisasjonen. Det var først etter at jeg hadde tiltrådt som daglig leder at jeg forsto alle konsekvensene av dette. Jeg ble for eksempel administrativt underlagt fylkets teaterleder, og jeg kunne risikere at dukketeaterverkstedets budsjett ble saldert for å dekke inn underskudd på andre kulturområder innen fylkeskommunen.<sup>65</sup> Videre var det en forutsetning at dukketeaterverkstedet var et redskap i implementeringen av fylkeskommunens teaterpolitikk, noe som innebar en sterk lokal forankring og praktisk samarbeid med de andre kulturinstitusjonene i fylket. På Norges første rene dukketeaterinstitusjon ble altså autonomien begrenset i forhold til hva den er på andre teaterinstitusjoner.

Imidlertid klarte vi å klore oss fast i Stamsund, og institusjonen har vært fødselshjelper til en rekke viktige figurteaterproduksjoner siden. Skyggeteaterforestillingen *Bjørnens sang* av Marry Somby og Anne Helgesen ble for eksempel satt i scene av den internasjonalt kjente franske regissøren Luc Amoros. Han brakte med seg sitt franske ensemble, og vi arrangerte et kunstnerisk møte med samiske musikere og skuespillere. Resultatet ble ”verdensmusikk” som vakte oppsikt i Paris og i Stockholm, men som dessverre ikke slo like godt an her i landet.

Fra 1995 har Nordland Dukketeaterverksted (etter hvert under navnet Figurteateret i Nordland) vært inne på statsbudsjettet som en knutepunktsinstitusjon. Selv sluttet jeg som

---

<sup>64</sup> Langsted 1998:33

<sup>65</sup> Det siste ble riktignok aldri aktuelt i praksis i min sjefstid.

leder av Nordland Dukketeaterverksted i 1994. Mine etterfølgere har også i større eller mindre grad hatt figurteaterkompetanse. I forbindelse med diskusjonen omkring innholdet i figurteaterbegrepet har det i enkelte perioder vært åpnet opp for andre uttrykksformer, men stort sett har Figurteateret i Nordland helt fram til i dag bidratt til å styrke dukkespilleryrkets profesjonsstatus.

Etter glansperioden på begynnelsen av 1990-tallet har ikke dukketeaterutøverne vunnet nytt terreng innenfor teaterinstitusjonene. Ensemblene på Riksteatret og Oslo Nye har konsolidert stillingen. De har i dag relativt stor grad av autonomi i en modell hvor en av ensembles medlemmer fungerer som kunstnerisk leder. Oslo Nye Dukketeatret har flyttet til nye fine lokaler i Trikkehallen på Torshov, men trusselen om at de kan bli tvunget ut herfra ligger på lur.

Agder Teater og Hordaland Teater har de senere årene hatt sjefer uten spesialkompetanse på figurteater, og dette har resultert i at figurteaterproduksjonen ved disse teatrene har fått lavere prioritet, og i stor grad har skjedd på skuespillerteaterets premisser. I dag er det på tale å skille ut figurteaterfestivalen i Kristiansand som en egen stiftelse, og fremtiden er uvisst.

Vi ser altså at dukketeaterkunstnerne i perioden etter annen verdenskrig i en viss utstrekning har vunnet innpass i institusjonsteatrene. Forutsetningen har imidlertid vært at de har tilpasset seg skuespillerteatrets produksjonssystemer og estetikk. Den ene institusjonen som er opprettet som en ren dukketeaterinstitusjon har fått en mer direkte tilknytning til myndighetene enn landets øvrige teatre. Dukkespillerne har altså bare i begrenset grad hatt suksess med å vinne innpass ved teaterinstitusjonene. Videre ser vi at de konfliktene som har oppstått både internt og i forholdet til andre kunstnergrupper, har virket ødeleggende på kreativiteten til mange sentrale dukketeaterkunstnere. Jeg finner derfor grunn til å reise tvil om i hvor stor grad denne profesjonaliseringsstrategien har bidratt til å fremme dukketeaterkunsten i Norge.

## **7.4 Kampen om et voksent publikum**

Slik autonomibegrepet ofte blir forstått innenfor kunstfagene, er det en forutsetning at kunstnere ikke skal tilpasse sitt uttrykk til publikums behov. Men det tvinges man til hvis forestillingen skal tilpasses spesielle målgrupper, som for eksempel barn. En viktig milepæl for at dukkespilleryrket skal oppnå profesjonsstatus, er derfor at dukketeater blir oppfattet også som en kunstform for voksne. Anne Helgesen dokumenterer at det også i Norge har blitt

spilt voksendukketeater i mange sammenhenger opp gjennom historien. Det ble blant annet spilt figurteater på Chat Noir i Kristiania rundt første verdenskrig, og Mykle laget politisk figurteater i forbindelse med Arbeiderpartiets valgrevy i 1949. Marionetteatern fra Stockholm vakte oppsikt da de gjestet Oslo med sin oppsetning av *Kong Ubu* som dukketeater for voksne med Allan Edwall i hovedrollen i 1965. Innenfor teaterinstitusjonen er det imidlertid i første rekke som barneteater at dukketeateret har fått et innsmett. Noen ganske få forsøk har likevel blitt gjort innenfor institusjonene på å sette opp dukketeater for voksne.

Det var banebrytende da Birgit Strøm satt opp voksenforestillingen *Den forvandlede brudgom* på Oslo Nye Teater i 1966, selv om forestillingen fikk en blandet mottakelse. Riksteatrets oppsetning av *Peer Gynt* i 1978 var også en dristig satsing av teateret. Igjen var det Margareta Niculescu som hadde regien og Ella Conovici som hadde scenografien. Forestillingen var nyskapende og kunstnerisk spennende, men den appellerte ikke til Riksteatrets publikum rundt i landet.

Etter endt utdanning ønsket flere av elevene fra Riksteatrets andre elevskole å spille dukketeater for voksne, men det var det ikke rom for innenfor institusjonen. Tinken Laurantz, Kirsti Ladegård og Espen Dekko brøt derfor ut og dannet den frie gruppen ”Teater Figur”, som senere gjorde seg bemerket med flere sterke forestillinger.

Oslo Nye Dukketeateret markerte seg i 1994 med voksenoppsetningen ”Hedda Gabler”. Bjørg Vindsetmo hadde bearbeidet Ibsens tekst, Barthold Halle hadde igjen regien mens Lisbeth Narud hadde dukker og scenografi. Denne forestillingen er sammen med figurteaterfestivalene i Kristiansand, de enkelttiltakene som har hatt størst betydning for å åpne øynene for et stort kunstinteressert publikum i Oslo-området for at dukketeater er en kunstform også for voksne. Etter 1994 har imidlertid ikke Oslo Nye Dukketeatret satt opp forestillinger for voksne.

På tross av disse suksessene sliter altså dukkespillerne generelt med å få gjennomslag overfor ledelsen ved teatrene for at det er viktig å vise dukketeater for et voksent publikum.

## 7.5 Kampen om organisasjonene

Som jeg viste i kapittel 5 og 6, er det en vanlig profesjonaliseringsstrategi å bygge organisasjoner. Behovet for en fagorganisasjon organisasjon som kunne ivareta dukketeatrets interesser, oppsto på 1960-tallet. Dukkespillerne fikk ikke ansettelse på Oslo Nye Teater på den samme normalkontrakten som skuespillerne hadde. De fikk blant annet ikke rett til

turnetillegg for de lange turneperiodene. Skuespillerforbundet bidro ikke til å skaffe dem ordnede kontraktsforhold, siden de ikke var medlemmer, men samtidig kunne de ikke bli medlemmer fordi de manglet ordnede kontraktsforhold. I forbindelse med konfliktene med Toralv Maurstad (se s. 51) ble imidlertid dukkespillerne på Oslo Nye Teater tatt opp i Norsk Skuespillerforbund.

Norsk Skuespillerforbund etablerte på slutten av 1970-tallet en egen dukkespillerkrets. Medlemmene var dels ansatt på Oslo Nye Dukketeatret, dels på Riksteatret og dels var de frilansere. Det viste seg imidlertid at arbeidssituasjonen var såpass ulik for disse tre gruppene at det var vanskelig å samles om noen felles aktivitet. Både på Oslo Nye Dukketeatret og på Riksteatret syntes vi dessuten det var viktig å være med i kretsen på vårt eget teater, og vi kunne ikke ha fulle medlemsrettigheter i to ulike kretser samtidig. Dukkespillerkretsen ble derfor lagt ned på begynnelsen av 1980-tallet. Derved mistet dukkespillerne den innflytelse vi hadde ved å være representert i de styrende organer via en egen krets. På den annen side styrket det også profesjonsstatusen til dukkespillerne å være likeverdige medlemmer med skuespillerne innenfor forbundets øvrige kretsstruktur.

Den kjente advokaten Olav Hestenes fattet interesse for dukketeatrets sak da han representerte gruppen overfor ledelsen på Oslo Nye teater på begynnelsen av 1960-tallet, og påtok seg å være første leder av den nystiftede foreningen ”Dukketeatrets venner”. Dette var en venneforening som blant annet engasjerte seg i å skrive avisinnlegg til støtte for dukketeateret på Frogner. Aktiviteten i Dukketeaterets venner avtok på begynnelsen av 70-tallet, og da Norsk Dukketeater forening ble stiftet i 1974 overtok denne medlemskartoteket til en ”sovende” venneforening. Norsk Dukketeater forening gikk bredt ut og holdt et høyt aktivitetsnivå og arrangerte kurs og gjestespill. Foreningen er åpen for alle interesserte, både amatører og yrkesutøvere, og kan altså ikke betegnes en faglig forening av den typen profesjonsgruppene organiserer seg i.

Alexandra Morgenstjerne hadde siden 1960-tallet vært den norske representanten for den internasjonale dukketeaterorganisasjonen UNIMA.<sup>66</sup> I 1982 ble det vedtatt at Norsk Dukketeater forening skulle gå inn i UNIMA som et nasjonalt senter. UNIMA er en faglig organisasjon som har vedtektsfestet at den er åpen for både amatører og yrkesutøvere. Som et nasjonalt senter, kunne heller ikke Norsk Dukketeater forening/ UNIMA-Norge ha inntaksbegrensninger. Det var en balansegang for styret å fordele innsatsen mellom arbeid for økt profesjonalisering og virksomhet på hobbyplanet for amatørerne.

---

<sup>66</sup> Union Internationale de la Marionette

I 1983 startet foreningen tidsskriftet ”Ånd i hanske”.<sup>67</sup> Jeg var bladets første redaktør sammen med Ole Bruun Rasmussen, og vi forsøkte fra starten å bringe både artikler med faglig tyngde og praktiske tips til amatører. Imidlertid er den faglige profilen på tidsskriftet styrket de siste årene med Anne Helgesens som redaktør.

I 1987 fikk jeg, som leder av foreningen, i oppgave av Kultur- og vitenskapsdepartementet å skrive et notat om dukketeaterkunstens stilling, som et innspill til scenekunstmeldingen som skulle legges fram for Stortinget (NOU nr. 1 1988). I denne meldingen ble dukketeaterkunsten for første gang tatt på alvor i en offentlig utredning. Scenekunstutvalget fulgte opp våre forslag om å etablere en profesjonsutdanning og et produksjonssenter for dukketeater.

I 1997 ønsket som nevnt den nye ledelsen ved Akademi for figurteater å utvide skolens fagområde utover det som baserer seg på animasjon. UNIMA-Norge Forening for figurteater<sup>68</sup> engasjerte seg sterkt i arbeidet for å forhindre at vår hardt tilkjempede utdanningsinstitusjon skulle overtas av andre kunstnergrupper. UNIMA-Norge forfulgte saken både i et eget fjernsynsprogram på NRK, og videre helt til Stortingets spørretime. Undervisningsministeren gikk langt i å gi foreningen rett i at utdanningen ikke lenger var en yrkesutdanning i dukketeater. Imidlertid ble utviklingen ved Akademi for Figurteater fremholdt som så kunstnerisk spennende, at det ikke var ønskelig å gripe styrende inn fra myndighetenes side.

Det var også krefter innenfor figurteatermiljøet som så utvidelsen av begrepet *figurteater* som en positiv utvikling. De mente figurteateret i betydningen ”animasjonsteater” var et for snevert fagfelt til å ha en egen yrkesutdanning, og ønsket å styrke fagets profesjonsstatus ved å knytte det til den eksklusive delen av kunstfeltet gjennom avantgarden. Folk fra denne gruppen var initiativtagere til etableringen av ”Forum for figurteater” innenfor Norsk Skuespillerforbund. Dette var ment å være et faglig forum, på linje med UNIMA-Norge, og ingen fagforening. Forumet har arrangert et par kurs og også et diskusjonsseminar om figurteaterbegrepet, men det har etter mitt syn ennå ikke helt funnet sin plass i forhold til moderorganisasjonen og UNIMA-Norge. Vi ser altså at dukkespillerne fikk adgang til skuespillernes fagforening på midten av 1960-tallet. Imidlertid har de ikke vært spesielt opptatt av å benytte dette medlemskapet til å markere seg som selvstendige

---

<sup>67</sup> Tidsskriftet kommer fortsatt ut, og er det teatertidsskriftet i Norge som har hatt lengst sammenhengende utgivelsesperiode.

<sup>68</sup> Som Norsk Dukketeater forening/UNIMA-Norge nå hadde skiftet navn til.

profesjonsutøvere. Snarere har man lagt vekt på å markere det nære slektskapet med skuespillere.

På 1960-tallet oppsto også den første organisasjonen som skulle fremme dukketeaterkunsten. Siden både ”Dukketeaterets venner” ”Norsk Dukketeater forening” og ”UNIMA-Norge” har vært åpne for alle interesserte, har dette ikke blitt profesjonsorganisasjoner slik profesjonsteorien benytter begrepet. Organisasjonen har likevel vært en aktiv aktør i profesjonaliseringsprosessen, og blitt merket av de mange konflikten som har versert i forbindelse med denne. Jeg vil likevel hevde at dukkespillernes bruk av organisasjonene i sin profesjonaliseringsstrategi har vært noe halvhjertet.

## 7.6 Kampen om profesjonsutdanning

Profesjonsteorien fremhever utdanning på universitetsnivå som en viktig forutsetning for at et yrke skal oppnå profesjonsstatus. Det er en åpenbar styrke å ha en slik utdanning i ryggen når man vil fremstå som ekspert. Som vi har sett, er en annen viktig funksjon for profesjonsutdanningen å overbringe yrkets tradisjoner. For at en utdannelse skal fungere som en profesjonsutdannelse, kreves det med andre ord både at den kombinerer teori på universitetsnivå med praktisk ferdighetsinnlæring, og at den inngår i en fagtradisjon.

Dukketeaterfaget har ingen sammenhengende tradisjon i Norge. Det fremgår av Anne Helgesen doktoravhandling<sup>69</sup> at en rekke forsøk på å etablere figurteatervirksomhet har startet fra bunnen av for siden å dø helt ut før utøverne rakk å begynne noen form for tradisjonsformidling. Agnar og Jane Mykle fikk imidlertid selv et utdanningstilbud innenfor det franske folkelige figurteaterfeltet. De bidro til å videreføre den franske tradisjonen gjennom arbeidet på Folketeatret, gjennom sin bok *Dukketeater!* og senere gjennom Arne Mykles kurs på Oslo Nye. Mona Wiig var en av elevene på dette kurset, og fikk altså først stifte bekjentskap med den franske folkelige tradisjonen, før hun fikk sin utdannelse på akademiet i Praha og i Bucuresti innenfor den østeuropeiske kunsttradisjonen. Den utdannelsen Wiig ledet på Riksteatret fra 1975 til 1981 kom til å bli preget av begge disse tradisjonene, i tillegg til en ikke uvesentlig tradisjonsformidling fra de norske skuespillerteatrene. Wiig beskriver utdannelsen slik:

Elevskolen og dukketeatret var en del av Riksteatrets virksomhet som skulle koordineres med teaterets produksjonsapparat, verkstedskapasitet og turné. [...] Utøvende kunstnere underviste; fra Riksteatret,

---

<sup>69</sup> Helgesen 2003

fra Teaterhøgskolen og andre var frilansere. Med unntak av lærerne i de spesifikke dukketeaterfagene, hadde ingen erfaring med dukketeater og undervisning av dukkespillere. Derfor ble undervisningen preget helt og holdent av lærernes personlighet og erfaringer.<sup>70</sup>

En stor del av undervisningen dreide seg om formidling av Riksteatrets og norsk skuespillerteaters tradisjon, og at den dukketeatertradisjonen som ble formidlet primært var fra Romania. Slik måtte det nødvendigvis bli når man forsøkte å etablere en ny fagtradisjon. Likevel finner jeg det merkelig at ikke Wiig i større grad underviste selv, og forsøkte å sette den norske tradisjonen som faktisk fantes, inn i det overordnede perspektivet hun hadde fått gjennom sin egen utdanning. På midten av 1970-tallet var det imidlertid fortsatt i Øst-Europa det vesentlige av nyskapningen innen figurteaterkunsten fant sted. Det var derfor naturlig å hente inspirasjon og kunnskap fra disse miljøene.

Wiig sier videre:

Riksteatrets satsing på utdanning satte fokus på en miskjent og diffus profesjon innen norsk teater. Utdanningen skulle også bidra til å øke kravet til profesjonalitet blant dukkespillere så vel som andre disipliner som design og utforming av dukker; den billedmessige siden ved dukketeateret. Uten dukker som "spilleinstrument" blir profesjonen dukkespiller svært begrenset.<sup>71</sup>

Av dette sitatet fremgår det tydelig at Wiig var opptatt av profesjonaliseringsprosessen, men hun benytter begrepet *profesjon* om dukkespillere uten å komme nærmere inn på hva hun legger i begrepet.

Et interessant perspektiv som Wiig trekker fram, er om det er hensiktsmessig med et like sterkt skille mellom billedskapende og utøvende kunstnerisk virksomhet innenfor dukketeatret som innenfor skuespillerteateret. Som jeg tidligere har vært inne på har dukkemakeren også sterk innflytelse på selve rolle tolkningen. I utdanningen på Riksteatret trakk man ingen konsekvenser av dette, og vår opplæring i dukkemaking begrenset seg til et tre-ukers kurs.

Mona Wiig fremstiller turbulensen i miljøet som fulgte i kjølvannet av scenekunstmeldingen i 1988, som en kombinasjon av personkonflikter og lokaliseringskonflikter:

---

<sup>70</sup> Wiig 2002:44

<sup>71</sup> Ibid :45

Alt skjedde fort. For fort for noen, men ikke fort nok for andre. Jeg hørte til den siste gruppen [...] Nølerne i miljøet kjente ikke sin besøkestid, mente jeg. Andre i dukketeatermiljøet hadde sett seg ut Nordland fylke som et egnet sted for utvikling av dukketeater. Det ble brått flere aktører på banen med tilbud om livskraftige dukketeaterprosjekter. Konkurransesfaktoren var skjerpene, men personer og grupperinger hadde ulike interesser. På et tidspunkt ble klimaet unødige forsuret som ble koblet sammen med handlingsvegring. (sic.)<sup>72</sup>

Jeg vil legge til at konfliktene bunnet i ulike syn på hva som var den mest hensiktsmessige strategien i profesjonaliseringsprosessen. Selv var jeg av dem som mente at vi ikke ensidig måtte satse på en utdanning som baserte seg på import av en tradisjon fra utlandet. Dette er en problematikk av typen ”Hvem kom først? Høna eller egget?”. En profesjonsutdanning forutsetter at det finnes en profesjonell tradisjon i det landet hvor utdanningen skal etableres – og dannelsen av en slik tradisjon forutsetter at det finnes et utdanningstilbud. Løsningen på dette dilemmaet må ligge i å bygge opp begge deler samtidig over en viss tid, og med vedtaket i Norsk kulturråd i 1990 fikk vi en unik sjanse til nettopp det.

Som Wiig påpeker i sin hovedoppgave, manglet det ikke faglige utfordringer for det nyopprettede Norsk Dukketeater Akademi i Fredrikstad, hvor jeg deltok som stifter og styremedlem. Studentene var ”umettelige”. De ønsket seg mer av alle fag samtidig som de jobbet døgnet rundt.

Studiet besto av mange fargerike deler som, ikke i tilstrekkelig grad, overlappet eller bygget på hverandre. Noen biter var det så klart for lite av. Uansett hvordan kritikken snus og vendes, så var (og er ) situasjonen den, at dukketeater er en ung scenekunst som består av mange disipliner. Fagene eller disiplinene er nye i Norge og uansett vektlegging, kan kunnskap bare utvikles og genereres gjennom erfaring. Undervisningskompetanse må bygges opp og et fagmiljø etableres.<sup>73</sup>

Hvis vi ser bort fra at teater som bygger på animasjon som Helgesen har dokumentert, har lengre tradisjoner her til lands enn dagens fagmiljø synes å mene (om enn ikke som kunstnerprofesjon), er Wiig her ved et meget sentralt poeng. Imidlertid valgte hun selv å hente hovedtyngden av lærekreftene i dukketeaterfaget fra utlandet. Dette begrunner hun slik:

Mitt resonnement var enkelt. For å få skolen godkjent var det viktig å etablere et nettverk til eksisterende kunstfaglige utdanninger i dukketeater. De fantes kun utenfor Norden, NDA var den

---

<sup>72</sup> Ibid :55

<sup>73</sup> Ibid :78



første. I følge *lov om høgre utdanning* (Ot. prp. nr. 85) var det krav om samlokalisering for å få skolen godkjent. Det var dessuten helt nødvendig å få de kunstfaglige utdanningene i og utenfor Norge til å støtte etablering av en utdanning i dukke/figurteater. Det ville være avgjørende.<sup>74</sup>

Her ser vi igjen konsekvensene av å forsere profesjonaliseringsprosessen. Fordi de potensielle norske lærerkreftene manglet profesjonsstatus (og i mange tilfeller også realkompetanse) til å undervise ved akademiet, ble det engasjert lærere fra utlandet. En utilsiktet konsekvens av dette ble at Norsk Dukketeater Akademi igjen fremsto som begynnelsen på dukketeaterets profesjonaliseringsprosess i Norge. En annen konsekvens var at studentene manglet undervisning i dukketeaterfag på sitt morsmål, og der ligger etter mitt syn mye av årsaken til at de følte seg såpass usikre på den skuespillermessige siden ved dukkespillerfaget - hvor den språklige dimensjonen er veldig viktig. En tredje konsekvens ble at det norske fagmiljøet som fantes, heller ikke fikk mulighet til å skaffe seg pedagogisk erfaring. Endelig ble det en konsekvens at skolen manglet et sterkt norsk faglig nettverk som kunne stille opp da det senere skulle komme til å røyne på.

Diskusjonen om hvor mye vekt som skal legges på spill kontra det å skape billeduttrykk, skjulte også en diskusjon omkring hvilken utenlandske tradisjon vi skulle knytte oss til. I Øst-Europa har de som nevnt en tradisjon med store dukketeaterinstitusjoner med stor grad av spesialisering. Den vesteuropeiske tradisjonen som førte an i den kunstneriske nyskapningen innenfor dukketeaterkunsten fra 1980-tallet, baserer seg derimot på små kompanier, ofte bygget opp omkring en enkelt kunstnerpersonlighet som fungerer både som dramatiker, billedskaper og spiller. Mye på grunn av Wiigs personlige kontakter, kom hovedtyngden av lærerkreftene ved Norsk Dukketeater Akademi fra Øst-Europa.

I siste del av sin hovedoppgave beskriver Wiig hvordan figurteatret ”forsvant” fra Akademi for figurteater i perioden fra 1998 til 2002. Wiig har så vidt jeg kan forstå, gitt en grundig dokumentasjon av hva som skjedde, og jeg slutter meg til hovedtrekkene i hennes fremstilling: Gjennom å utvide forståelsen av begrepet *figurteater* har dekan Rolf Alme radikalt endret skolens faglige ståsted. Teater basert på animasjon ble i stadig mindre grad vektlagt ved Akademi for figurteater i denne perioden. I stedet ble undervisningen konsentrert om performance og andre avantgardistiske uttrykksformer i grenselandet mellom billedkunst og scenekunst.

Slik jeg definerer *profesjon* i kapittel 5, har akademiet i Fredrikstad aldri fullt ut vært en profesjonsutdanning i figurteater. I etableringsfasen hadde skolen imidlertid et mål om å

---

<sup>74</sup> Ibid :87

bli en profesjonsutdanning. I dag undervises det lite i animasjon: faget som etter min mening er kjernen i figurteatret. Videre tar skolen avstand fra formidling av den norske figurteatertradisjonen. Jeg vil derfor hevde at dagens Akademi for scenekunst ikke en gang har ambisjoner om å være en profesjonsutdanning.

De siste fem årene har flere aktive figurteaterkunstnere begynt å arbeide som forskere. Både Anne Helgesens doktoravhandling, Mona Wiigs hovedoppgave og denne mastergradsavhandlingen kommer som et resultat av dette. Her ser vi begynnelsen på en ny profesjonaliseringsstrategi. Hvis vi klarer å knytte forskningen og den praktiske yrkesutøvelsen sterkere sammen enn det de andre scenekunststyrkene hittil har klart, vil det være med på å styrke figurteaterkunstnernes profesjonsstatus.

I dette kapittelet har jeg behandlet dukketeaterkunsten som et eksempel på profesjonaliseringsprosesser innen teaterfeltet. Fra den spede begynnelsen etter annen verdenskrig til begynnelsen av 1990-tallet var profesjonaliseringsprosessen til dukketeaterkunstnerne i sterk framgang. Riktignok møtte dukkespillerne mye motstand da de forsøkte å etablere seg innenfor de etablerte teaterinstitusjonene. Den første institusjonen i Norge som hadde som sin primære oppgave å produsere og formidle dukketeater, fikk en tilknytning til fylkeskommunen som begrenser profesjonsstatusen. At dukketeater blir regnet for synonymt med barneteater, gjør det også vanskeligere for dukkespillere å fremstå som profesjonsutøvere. I motsetning til de øvrige yrkesgruppene innen scenekunsten som først begynte å bygge opp sine utdanningsinstitusjoner etter at de var godt etablert som yrkesutøvere i institusjonene, forsøkte dukkespillerne å starte med å bygge en utdanning på høyskolenivå. Dette forsøket førte ikke fram.

Videre viser min analyse at profesjonaliseringsprosessen i seg selv har virket destruktivt inn på det kunstneriske arbeidet. Agnar Mykle fikk aldri konsentrert seg om å lage godt dukketeater innenfor Folketeateret – han måtte bruke alle sine krefter på å føre profesjonskamp. Mona Wiigs sterke fokus på å bygge en profesjonsutdanning som tiden ikke var helt moden for, var en sentral årsak til de problemene som oppsto senere. Skolen ble overtatt av strategiske spillere med andre profesjonsinteresser.

Jeg finner derfor grunn til å reise spørsmålet om en posisjon som ekspertgruppe innenfor kunstinstitusjonene er det som vil være den beste måten å organisere dukketeaterutøverne på. Anne Helgesen viser at uttrykksformen historisk primært har utviklet seg innenfor det religiøse, det folkelige, det pedagogiske og det kommersielle feltet. Det gjenstår å se om dette også blir dukketeatrets sentrale arenaer i fremtiden.

Dukkespillernes profesjonaliseringsprosess kan altså ses som et eksempel på at organisasjonsformen som er etablert ved dagens teaterinstitusjoner er lite hensiktsmessig. Oppsplittingen i små, spesialiserte yrkesgrupper som alle streber etter å oppnå autonom profesjonsstatus, fører til profesjonskamper, tautrekkingsforhandlinger og strategiske spill. Dette stimulerer en usunn konkurransesituasjon som igjen virker hemmende på den kunstneriske kreativiteten og på helhetstenkningen.

I profesjonsteorien så vi at staten spiller en sentral rolle i enhver profesjonaliseringsprosess gjennom å utstede autorisasjon til en spesiell gruppe yrkesutøvere. Også innenfor scenekunstheltet spiller staten en viktig rolle for de ulike yrkesgruppene profesjonsstatus. Derfor vil jeg i neste kapittel gjennomføre en diskursanalyse, for å studere hvordan myndighetene samtaler med yrkesgruppene i teaterinstitusjonen om organiseringen av det kunstneriske arbeidet.

## **Del IV: Imagebygging**

### **8. Sosial konstruksjon av profesjonsstatus**

Fra 1980-tallet studerte forskerne stadig oftere fenomenet *profesjon* som et forhold mellom en yrkesgruppe og omverdenen. Dette forholdet er avhengig av konteksten – av tid og sted. Det er fullt mulig at en og samme yrkesgruppe på samme tid har profesjonsstatus i noen grupper i samfunnet, men ikke i andre. Det er heller ikke uvanlig at utøvere innen samme yrkesgruppe har varierende status alt etter hva slags ansettelsesforhold vedkommende arbeider i. En privatpraktiserende psykolog kan for eksempel ha profesjonsstatus, samtidig som en psykolog som arbeider som personalsjef i et stort firma ikke har det. I dette perspektivet blir det interessant å studere hvordan yrkesgruppene i ulike kontekster, kommuniserer med omverdenen omkring sin yrkesrolle.

I denne delen av oppgaven vil jeg drøfte hvordan yrkesgruppene i scenekunstheltet benytter seg av språklig kommunikasjon for å bygge opp sin profesjonsstatus. Jeg gjør rede for det teoretiske og metodiske grunnlaget for diskursanalyse som analyseredskap, før jeg gjennomfører en slik analyse av arbeidsprosessen rundt scenekunstmeldingen *Etter alle kunstens regler*.

## 8.1 Diskursanalyse

En vanlig definisjon av begrepet *diskurs* er: språk i bruk. Derved skulle diskursanalyse bety analyse av språkbruk. Rundt midten av 1980-tallet skjedde det et paradigmeskifte innen språk- og kommunikasjonsforskningen som også fikk konsekvenser for store deler av samfunnsforskningen. Tidligere hadde man sett på språket som et stabilt tegnsystem som beskriver virkeligheten (mer eller mindre presist). Språket bidrar imidlertid ikke bare til overføring av informasjon – det virker som vi har sett også styrende på vårt tenkesett. Dette betyr igjen at språket avgjør hva vi opplever som sant. George Lakoff og Mark Johnson uttrykker seg slik:

Vi forstår *situasjoner* ut fra begrepssystemet vårt, og derfor kan vi forstå *utsagn* som bygger på dette begrepssystemet som *sanne*, det vil si som passende eller ikke passende i forhold til situasjonen slik vi forstår den. Sannhet er derfor en funksjon av begrepssystemet.<sup>75</sup>

Her ser vi at forfatterne ligger nær opp til det Alvesson og Sköldberg kaller et signifikativt sannhetsbegrep. Denne nye forskningen, som i ettertid har blitt kalt sosialkonstruksjonistisk,<sup>76</sup> hevder at språket skaper virkeligheten, og at språket hele tiden endrer seg som et resultat av at ulike grupper kjemper om å få gjennomslag for sin måte å bruke språket på. Som et resultat av dette begynte forskerne å analysere diskurser.

Det, der nemlig er diskursanalysens formål, er at *kortlegge de prosesser, hvori vi kæmper om, hvordan tegnenes betydning skal fastlægges*, og hvor nogle betydnings-fikseringer bliver så konventionaliserede, at vi opfatter dem som naturlige.<sup>77</sup>

Kampen om hvordan begrepene skal forstås, blir i dette perspektivet en politisk kamp om å forme virkeligheten, og derfor blir diskursanalyse en sentral metode også for samfunnsforskningen. Noen begrep vil naturligvis være mer omstridt enn andre:

Faktisk har diskursteorien et begrep for elementer der i særlig høy grad er åpne for forskjellig betydningstilskrivning, nemlig *flydende betegnere* ('floating signifiers', Laclau 1990:28, 1993b:287). Flydende betegnere er de tegn, som forskjellige diskurser kjemper om at indholdsfylde på netop deres måte.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Lakoff og Johnson 2003:169

<sup>76</sup> Jeg bygger denne fremstillingen på: Winther Jørgensen og Phillips 1999

<sup>77</sup> Winther Jørgensen og Phillips 1999:36

<sup>78</sup> Winther Jørgensen og Phillips 1999:39

*Flytende betegnere* skiller seg altså fra åpne ”sekkebetegnelser” ved at ulike parter strides om betydningen av dem. Dermed ser vi igjen at det blir umulig å opprettholde troen på objektivitet:

De diskurser, der er så fast etablerede, at man glemmer deres kontingens, bliver i diskursteorien betegnet som *objektive* (Laclau 1990:34). Her er ikke tale om en ny installation af tvedelingen mellem det objektivt givne på den ene side og det politiske på spil på den anden. Objektiviteten er et historisk resultat af politiske processer og kampe; den er *aflejret* diskurs. [...] Objektivitet er altså betegnelsen for det, der fremstår som givet og uforanderlig, det, der tilsyneladende ikke får sin betydning ved at være forskelligt fra noget andet. Men det er netop kun tilsyneladende, og derfor sætter diskursteorien lighedstegn mellem objektivitet og *ideologi*. (Laclau 1990:89ff).<sup>79</sup>

Vi ser altså at begrepet *objektivitet* i seg selv er en flytende betegner.

Et viktig analytisk grep innenfor diskursanalysen blir med andre ord å identifisere flytende betegnere og analysere hvilken mening ulike deltakere i diskursen legger disse. I forlengelsen av dette blir det også interessant å identifisere hvilke forhold som tas for gitt innenfor diskursen og hvilke tabuemner som finnes. Slik informasjon må vanligvis leses ”mellom linjene”. Et annet viktig analytisk grep er i følge statsviteren Werner Christie Mathiesen å undersøke hvem som har adgang til å delta i diskursen, og eventuelt hvilke ”portåpnere” man må passere for å få adgang:

Når en diskurs først har fått en bestemt innretning, når en dominerende synsvinkel eller visse toneangivende synspunkter – som kan springe ut av en sosial gruppes erfaringer og interesser – først er etablert, virker det igjen inn på rekrutteringen av nye diskursdeltagere. [...] Nye deltagere er, i den grad de er annerledes enn sine forgjengere, en betydningsfull kilde til fornyelse av diskurser. Men nye deltagere slipper i begrenset grad til på sine egne premisser. For å kunne delta i en samtale, må man tilpasse seg de temaer og det vokabular som allerede er etablert.<sup>80</sup>

Den amerikanske sosiologen Erving Goffman påpeker i sin bok *The presentation of self in everyday life*, fra 1956<sup>81</sup>, at mennesker i mange sosiale sammenhenger spiller ”roller”. En lege er ikke lege, slik Goffman ser det, hun spiller rollen som lege med ulik grad av innlevelse. I andre sammenhenger kan hun spille andre roller - for eksempel som mor eller som passasjer. Særlig i forbindelse med yrkesutøvelse, iscenesettes det mange

---

<sup>79</sup> Ibid :48

<sup>80</sup> Mathiesen 1997:27

<sup>81</sup> Goffman 1990

”forestillinger” av denne typen. Yrkesutøverne danner *team* som har felles interesse av å fremstille virkeligheten på en bestemt måte.

ONE overall objective of any team is to sustain the definition of the situation that its performance fosters. This will involve the over-communication of some facts and the under-communication of others. Given the fragility and the required expressive coherence of the reality that is dramatized by a performance, there are usually facts which, if attention is drawn to them during the performance, would discredit, disrupt, or make useless the impression that the performance fosters. These facts may be said to provide ‘destructive information’.<sup>82</sup>

Å finne fram slik “destruktiv informasjon” som et team ønsker å holde hemmelig, kan være interessant i forbindelse med en diskursanalyse.

Bourdieu angriper diskursanalytikere for å være for ensidig opptatt av det språklige: ”[...] diskursanalysen forbyr seg sjølv, når den leitar berre i diskursen sjølv, for å finne lovene for konstruksjonen av diskursen, som er å finne i lovene for konstruksjonen av diskursen.”<sup>83</sup> Her virker det imidlertid som om Bourdieu og diskursanalytikerne har ulik oppfattelse av språkbegrepet, i den forstand at de sistnevnte regner mye av det som Bourdieu betegner som konstruksjonen av diskursen, med til selve diskursen. De opererer altså med et videre diskursbegrep. Likevel tror jeg Bourdieu har rett i at en diskursanalyse ikke kan gi et komplett bilde av alle forhold som berører et sosialt felt.

## 9. En samtale om fremtidens teaterorganisasjon

Arbeidet med en offentlig utredning kan betraktes som en diskurs mellom ulike parter. En slik diskurs vil alltid være styrt fra toppen, i den forstand at vårt politiske system og byråkratiske tradisjoner setter rammer for hvordan diskursen skal føres, og også i den forstand at den politiske ledelsen i departementet både utformer mandatet, bestemmer hvem som skal sitte i utvalget og, etter at utredningen er skrevet, hvilke høringsinstanser man skal henvende seg til. Dette betyr at vi av selve prosessen kan trekke mange slutninger om statens politikk og holdninger til feltet. Samtidig kommer imidlertid også andre interesser til orde.

Denne diskursens strengt formelle struktur gjør det relativt enkelt å foreta en avgrensning. Den samtalen jeg her velger å analysere som en diskurs, har tre trinn:

---

<sup>82</sup> Goffman 1990:141

<sup>83</sup> Bourdieu og Christin 1990:79 sitert i Bourdieu og Wacquan 1995:271 (fotnote 43)

- kulturministerens mandat til utvalget som fikk i oppgave å skrive en utredning om norsk scenekunst i august 2000;
- Scenekunst-utvalgets svar i form av utredningen ”*Etter alle kunstens regler*” som ble lagt fram i april 2002;
- og endelig høringsuttalelsene til organisasjonene Norske Dansekunstnere, Norsk Skuespillerforbund, Norske Dramatikere samt Norsk teater- og orkesterforening.

Gjennom denne relativt komprimerte empirien mener jeg at de ulike sentrale aktørene får en mulighet til å formulere seg omkring utøvelsen av de ulike kunstneryrkene innenfor en teaterinstitusjon. I dette kapitlet vil jeg først analysere språkbruken i de enkelte trinnene separat, før jeg samler trådene i siste avsnitt.

## 9.1 Mandatet

Kulturminister Ellen Horn hadde solid erfaring fra scenekunstheltet. Hun arbeidet i tre år som dukkespiller med Arne Mykle, og ble senere utdannet til skuespiller. På midten av 1980-tallet var hun med i ledertroikaen som berget Nationaltheatret ut av den økonomiske og organisatoriske krisen. Deretter ble hun ansatt som teatersjef ved samme teater før hun ble kulturminister i regjeringen Stoltenberg. Da hun nedsatte et utvalg for å utrede norsk scenekunst, var det altså sitt eget fagfelt hun ville ha behandlet, og det gjør det spesielt interessant å studere hvordan mandatet er formulert.

Formuleringene i mandatet er naturlig nok sterkt preget av statens perspektiver. Fra 1994 har regjeringen utøvet sin myndighet overfor ytre etater gjennom resultatstyring og rapportering.<sup>84</sup> Finansdepartementet har pålagt hvert enkelt departement å definere resultatmål og indikatorer, samt å bygge opp rutiner for resultatrapportering og systemer for analyse. Formålet med dette er å få frem informasjon om hvordan statens ressurser anvendes, og på den måten bedre effektiviteten. Finansdepartementet skiller mellom resultatstyring på strategisk nivå, som skal sikre at virkemiddelbruken er formålseffektiv, og resultatstyring på driftsnivå, som blant annet skal sikre best mulig ressursutnyttelse og kvalitet på tjenesteproduksjonen.

Statens tre hovedmål for scenekunstheltet var formulert i statsbudsjettet for 2000 (St. prp. nr. 1 (1999-2000)):

---

<sup>84</sup> Presentasjonen av statens resultatstyring og rapportering i dette avnittet bygger på Rundskriv RF-23/92 datert 22.12.92.

- å sikre flest mulig tilgang til opplevelse av teater, opera og dans av høy kunstnerisk kvalitet
- å fremme kunstnerisk fornyelse
- å sikre god og målrettet ressursutnyttelse

En viktig hensikt med scenekunstutvalgets innstilling sett fra Kulturdepartementets ståsted, har åpenbart vært å hjelpe departementet med å finne styringsredskaper for å nå disse målene. I mandatet ber Ellen Horn først utvalget analysere nå-situasjonen og utviklingen de siste 20 årene innen scenekunstheltet. Hun er opptatt av geografisk spredning, ressursutnyttelse og tilbudet til ”svake grupper” – primært barn og unge. For å kunne gjengi så mange som mulig av teatrene resultater i kvantifiserbare størrelser ber hun utvalget beskrive:

Nøkkelindikatorer for den enkelte virksomhet/tiltak, bl.a.:

- Organisatoriske forhold, herunder bemanning og organisering av produksjonen
- Økonomiske forhold, herunder offentlige tilskudd og egeninntekter
- Den kunstneriske virksomheten, herunder antall oppsetninger og forestillinger totalt for barn/unge, ny norsk dramatikk og turnéer og gjestespill.

Utvalget bes vurdere hvordan innhenting, analyse og presentasjon av data kan ivaretas fullgodt på en måte som er minst mulig arbeidskrevende for virksomhetene.<sup>85</sup>

Avsnitt to i mandatet lyder:

Analysere og vurdere dagens rammebetingelser, blant annet finansieringsordninger og lov- og avtaleverket for scenekunstheltet samlet, for institusjoner og for ulike grupper av tiltak. I denne sammenheng skal det gjøres særlig rede for faktorer som har betydning for omfang og kvalitet på produksjon og formidling, og som hemmer/fremmer kostnadseffektivitet, samarbeid og omstilling, samt foreslå nye tiltak.<sup>86</sup>

Slik jeg tolker denne formuleringen, ber mandatet om en analyse av om statens bevilgninger og lovverk gir den optimale ressursutnyttelsen. Analysen skal omfatte det samlede scenekunstheltet, og det presiseres at dette omfatter både institusjonene og ”ulike grupper av tiltak”. Det må forstås slik at det er støtteordningene til det frie scenekunstheltet som betegnes med den siste sekkeposten, all den stund det ikke er noe som tyder på at kulturministeren har

<sup>85</sup> NOU 2002:8 *Etter alle kunstens regler* :7

<sup>86</sup> Ibid :7



amatørteatervirksomheten i tankene. Både kvalitet og kvantitet skal vurderes. Det omstridte begrepet *kvalitet* knyttes opp mot både produksjon og formidling. Derved blir uklarheten om dette begrepets innhold ytterligere forsterket. Begrepet *formidling* brukes også i mange betydninger. Det kan hen vise til aktørenes fremførelse av stoffet, men det er mer nærliggende å anta at det hen viser til den samlede tilretteleggelsen for publikum som gjøres av teatrenes markedsavdelinger og det offentlige kulturbyråkratiet. Slik jeg leser den siste setningen fram til tredje komma, ligger det underforstått at kulturministeren mener det finnes muligheter for å drive produksjon og formidling av scenekunst mer kostnadseffektivt, og at bedre samarbeidsrelasjoner vil være en sentral suksessfaktor. I siste ledd under dette punktet, bes utvalget foreslå endringer i statens scenekunstopolitikk.

Avsnitt tre omhandler målsettingen om økt nyskapning:

Vurdere hvordan kunstnerisk nyskapning i produksjon og formidling kan fremmes og stimuleres, også i et internasjonalt perspektiv.<sup>87</sup>

Her ser vi at det omstridte begrepet *nyskapning* også skal gjelde både produksjon og formidling. Her kan formuleringen derimot tyde på at begrepet *formidling* knyttes til kunstnerisk virksomhet. Den kan leses: *kunstnerisk nyskapning i formidling*. Dette kan være en språklig unøyaktighet, men det kan også bety at min tolkning av *formidling* i betydningen *kulturformidling* er feil. Jeg er også litt i villrede om hvordan det internasjonale perspektivet skal forstås. Ønsker Norges kulturminister å stimulere til scenisk nyskapning i hele verden - slik en bokstavelig forståelse synes å indikere? Ønsker hun at den norske nyskapningen skal være så banebrytende at den blir lagt merke til i hele verden? Eller ønsker hun å hente impulser fra utlandet for å få ideer til hvordan norsk nyskapning kan skje?

Avsnitt fire og fem i mandatet er konkrete spørsmål om utnyttelse av ny teknologi, og finansiering av vedlikehold av bygninger og utstyr.

Avsnitt seks omhandler organiseringen av institusjonene.

Analysere og vurdere hvordan organiseringen av organisasjonene, herunder de interne styringssystemene kan sikre god økonomistyring, kostnadseffektivitet og produktivitet.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Ibid :7

<sup>88</sup> Ibid :7

Dette avsnittet handler også om kostnadseffektivitet. Her finner jeg imidlertid at det mest interessante er det som ikke står skrevet. Mandatet ber ikke utvalget analysere hvordan organiseringen av institusjonene kan sikre nyskapning og kvalitet i scenekunsten. Det som er et av mine hovedperspektiv i denne oppgaven; nemlig i hvilken grad organiseringen av arbeidet i institusjonene påvirker mulighetene for kvalitet og nyskapning, blir altså ikke berørt i mandatet, og som vi skal se, blir det heller ikke berørt i den øvrige diskursen.

Avsnitt sju omhandler rolle- og ansvarsfordelingen mellom institusjonene, de andre delene av scenekunstheltet og de ulike forvaltningsnivåene. Siden jeg har valgt å konsentrere meg om institusjonsteatrene i denne oppgaven, går jeg ikke i dybden på dette spørsmålet.

I avsnitt åtte ligger etter min mening mandatets mest spennende utfordring til scenekunstutvalget:

Drøfte hva "kvalitet" innebærer i scenekunstsammenheng og fremme forslag til tiltak for å fremme, vurdere og belønne høy kvalitet.<sup>89</sup>

Hvis resultatstyring og rapportering skal innføres og tas på alvor innen scenekunstheltet, må målene være entydige. Kulturministeren har åpenbart innsett dette, og gir her utvalget en mulighet til å presisere begrepet *kvalitet*. Begrepet *nyskapning* lar hun imidlertid ligge.

Alternativet til å presisere målformuleringene, vil være å formulere nye. Dette åpner kulturministeren for i det siste avsnittet i mandatet:

Vurdere statens hovedmål, resultatmål og –indikatorer for scenekunstheltet og eventuelt foreslå endringer.<sup>90</sup>

I tillegg til mandatet presiserte regjeringen at de samlede overføringene til scenekunstformål ikke ville bli øket. Det innebar at dersom utvalget foreslo økte bevilgninger på noen poster, måtte disse dekkes inn ved reduksjon av andre.

På denne måten formulerte altså departementet det første innspillet i diskursen.

## 9.2 Presentasjon av mandatet og oppnevningen av utvalget

Neste skritt var at kulturministeren inviterte scenekunstorganisasjonene til et møte for å presentere mandatet og utvalgets medlemmer i august 2000. Jeg var tilstede som representant

---

<sup>89</sup> Ibid :8

<sup>90</sup> Ibid :8

for UNIMA-Norge. Etter at Ellen Horn hadde presentert mandatet, fikk hver organisasjon ordet for å gi en kort presentasjon av sine viktigste standpunkter. De fleste var opptatt av å sikre økonomiske ressurser til sine hjertesaker. Representanten for Norske Dansekunstnere var såpass opprørt over at ingen i utvalget hadde spesialkompetanse i dans, at hun truet med å forlate møtet i protest. Fra departementet ble det påpekt at utvalgets medlemmer ikke representerte andre enn seg selv – at de altså ikke satt som representanter verken for sin faggruppe eller organisasjon, og videre at ballett skulle behandles separat i en egen melding. Til dette svarte representanten for danserne at ballett og dans var to forskjellige ting, og at moderne scenekunst ofte inkluderer elementer av dans også i forestillinger innenfor andre sjangere. Resultatet ble at danseren Leif Hernes ble oppnevnt til utvalgsmedlem i ettertid.

Derved hadde utvalget følgende fjorten medlemmer: Lars Haukaas (leder), Geir Bergkaset, Kjell Bjordal, Bentein Baardson, Leif Hernes, Halldis Hoaas, Agnete Haaland, Jørn Rattsø, Asko Sarkola, Eva Sevaldson, Vidar Oma Steine, Catrine Telle, Tove Veierød og Torunn Willadsen. Av disse hadde omtrent halvparten bakgrunn fra ett eller flere av kunstneryrkene innen scenekunstfeltet. Fra diskursteorien vet vi hvor viktig det er å ha adgang til diskursen fra starten av. Utover danserne var det flere yrkesgrupper som ikke var representert i utvalget, for eksempel dukkespillere<sup>91</sup> og scenografer. Heller ikke amatørteatrene var representert.

### **7.3 Scenekunstutredningen ”Etter alle kunstens regler”**

Allerede i valget av tittel signaliserer utvalget en holdning til scenekunstens profesjoner. I dagligtale betyr å gjøre noe ”etter alle kunstens regler” bare å gjøre det riktig, mens ordtaket benyttet som tittel på en utredning om scenekunst, får dobbelt betydning hvor den andre er helt bokstavelig; Det finnes regler for kunst. Fra profesjonsteorien husker vi at regler og maksimer er et kriterium for å oppnå profesjonsstatus, og scenekunstutvalget mener tydeligvis at kunstneryrkene innfrir dette kriteriet.

Utvalget starter med å avgrense sitt tema. De hevder å behandle alle *kunstarter* innen scenekunstfeltet.<sup>92</sup> Her kan det riktignok stilles spørsmål ved hvordan en kunstart skal avgrenses. Særlig blir dette et følsomt spørsmål i de tilfellene kunstartene benytter flytende betegnelser, slik tilfellet er både når det gjelder figurteater/dukketeater, performance og

---

<sup>91</sup> Ellen Horn har imidlertid som nevnt selv bakgrunn som dukkespiller.

<sup>92</sup> - dog med liten vekt på opera og ballett som ble behandlet i en egen meldinger omtrent samtidig.

dans/ballett. Utvalget kommer ikke direkte inn på yrkesgruppene eller profesjonene innenfor scenekunsten, men elementer av profesjonskamp kommer til syne i mange sammenhenger.

Videre hevder utvalget at de behandler samtlige *deler* av virksomheten i scenekunstheltet, selv om de innrømmer å ta ganske lett på amatørteatervirksomheten. Utdanning og personrettede overføringer som for eksempel stipendordningene, har utvalget valgt å ikke ta med. Hva som kvalifiserer til å falle inn under betegnelsen å *være en del* av virksomheten i scenekunstheltet er ikke nærmere presisert. Utvalget definerer begrepet *formidling* på denne måten:

Presentasjon av scenekunst foregår på et stort antall arenaer og oppleves i en rekke ulike sammenhenger. Flere aktører presenterer eller distribuerer scenekunst som andre produserer. Her brukes *formidling* som betegnelse på turnévirksomhet, presentasjon og distribusjon av scenekunst rundt om i landet.<sup>93</sup>

Vi ser at denne måten å bruke begrepet *formidling* på avviker fra den som finnes i mandatet.

I tråd med sitt mandat har utvalgets hovedfokus vært å optimalisere ressursutnyttelsen av de offentlige (og primært de statlige) økonomiske overføringene. Dette skal skje ved å innføre de samme styringssystemene på scenekunstheltet som i resten av den statlige forvaltningen. Utvalget skriver i utgangspunktet dette om statens styrende rolle i scenekunstheltet:

Denne offentlige markedsskjermingen, som for de fleste offentlig støttede institusjoner balanserer på en egeninntekt mellom ti og tyve prosent, gjør det helt legitimt for staten å sette opp noen generelle mål som institusjonene skal styre og rapportere etter og som gir forholdet mellom staten og scenekunstinstitusjonene karakter av et slags oppdrag. [...] At staten er oppdragsgiver og betaler det meste betyr selvsagt ikke at politikerne skal inn og styre teatrenes planlegging. Tvert imot vil de aller fleste hevde at teatrene i sin repertoarpolitikk må være suverene i forhold til de statlige myndighetene. Men teatrenes autonomi innebærer ikke at staten overhodet ikke skal kunne ha et styringsmessig engasjement i hva som skjer på teatrene. [...] Det er f.eks. ingen motsetning mellom å respektere ytringsfriheten og den kunstnerisk friheten og det å antyde at institusjonene bør gjøre repertoarmessige grep for å åpne seg mer for bestemte målgrupper eller foreta organisatoriske forandringer. Dette er tvert imot med på å opprettholde respekten for og ambisjonen om å være mønstergyldig og stabiliserende institusjoner.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> NOU 2002:8 :21

<sup>94</sup>.Ibid :14

Ved første øyekast kan dette utsagnet virke som en selvmotsigelse, hvor utvalget først sier at politikerne ikke skal gripe styrende inn i teatrenes planlegging, for så i neste setning å hevde statens rett til å antyde repertoarmessige grep og foreta organisatoriske endringer. Lest med litt større velvilje kan utsagnet imidlertid tolkes som en presisering av hvilket detaljeringsnivå den statlige styringen skal befinne seg på. En nærlesning av dette sitatet avslører flere interessante språklige poeng. Det er for eksempel politikerne som i følge utsagnet skal avholde seg fra å gripe styrende inn i teatrenes ytringsfrihet og kunstneriske frihet. Vi vet imidlertid at det er etablert armelengdesorganer. Derfor sender politikerne signaler, men de griper ikke selv styrende inn. Signalene videreformidles til kunstnerne via Norsk kulturråd og teatrenes styrer. Det har med andre ord aldri vært aktuelt at politikerne egenhendig skal detaljstyre repertoarpolitikken. Det er altså staten representert ved sitt byråkrati eller sine armelengdesorganer, som kan antyde at institusjonene bør gjøre repertoarmessige grep. Språklig har begrepet *antydde* her en dempende funksjon. Det sies ingen ting om hva som skal skje dersom institusjonsledelsen ikke oppfatter antydningen eller velger å overse den. I grove tilfeller vil jeg anta det kan få konsekvenser for kommende års økonomiske overføringer. Vi kunne derfor tro at de aller fleste antydninger av denne typen krav fra statlig hold umiddelbart ble etterfulgt. Imidlertid viser det seg i praksis at teatrene er tilbakeholdne med å følge opp politiske styringssignaler – for eksempel om å prioritere forestillinger for barn. Likeledes er de generelt sett tilbakeholdne med å tilrettelegge forestillinger for turné på tross av sterke styringssignaler om dette.

I sitatet over gir utvalget også staten rett til å foreta organisatoriske endringer i teaterinstitusjonene. På grunn av innskuddet om repertoarpolitikken virker det ved første gangs gjennomlesning som om staten skal begrense seg til også å antyde organisatoriske endringer, men tolket bokstavelig står det altså at staten kan gripe direkte inn og foreta endringene. Dette er oppsiktsvekkende for som vi skal se, uttaler utvalget senere i sin innstilling at staten ikke har denne muligheten.

Den siste setningen i sitatet er merkelig både språklig og innholdsmessig. Det virker som om den formulerer to nye mål for institusjonsteatrene som ikke nevnes noe annet sted verken i mandatet eller i dokumentet. For det første skal institusjonene være mønstergyldige (at det står mønstergyldig i entall er trolig en språklig feil). Men hva mener utvalget med det? Hvem skal institusjonene danne et mønster for? Kan det være aktørene i det frie feltet? Eller er det andre institusjoner i Norge – eller i utlandet? For det andre skal institusjonene være stabiliserende. Hva mener utvalget med dette? Hva skal institusjonene stabilisere: scenekunstfeltet? Samfunnet?

Et annet sentralt spørsmål som utvalget reiser men ikke går i dybden på, er den offentlig støttede scenekunstens forhold til markedet. Utvalget registrerer en stadig større grad av markedstenkning også innenfor offentlig forvaltning:

De offentlig budsjettene står under et konstant press med krav om utgiftskontroll og sterkere politisk tilpasning til markedsprinsippene. Det blir ventet at de offentlige institusjonene mer enn før skal ligne det private næringslivet i metodene for utgiftsstyring og inntjening.<sup>95</sup>

Et annet moment i tilknytning til dette, som utvalget ikke kommer inn på, er at statens egen målsetning om å nå ut til flest mulig trekker i samme retning. Det er etter min mening vanskelig å trekke noe objektivt skille mellom de virkemidlene et offentlig støttet institusjonsteater benytter for å nå ut til flest mulig, og de virkemidlene et privat teater benytter for å oppnå størst mulig inntjening. Eller sagt på en annen måte: Den ideologiske forskjellen mellom Sven Nordin i en farse spilt av et privatteater på Chateau Neuf, og Sven Nordin i en farse spilt på Oslo Nye teater, er minimal. Dessuten er de to institusjonstypene konkurrenter i det samme markedet:

Scenekunstinstitusjonene konkurrerer altså både med den internasjonale kulturindustrien og den private underholdningssektoren om de store målgruppene, et massepublikum, særlig til oppsetningene på sine hovedscener. På denne måten tenderer institusjonene mer til å søke etter det som er økonomisk nødvendig å spille enn det som er kunstnerisk "nødvendig".<sup>96</sup>

Utvalget ønsker her så vidt jeg kan forstå å videreføre en diskurs som har utgangspunkt i Max Horkheimer og Theodor Adornos kritikk av kulturindustrien fra 1947.<sup>97</sup> Begrepet *kulturindustri* gir negative konnotasjoner, imidlertid er det lite forskjell på produksjonsforholdene innen den private og den offentlige delen av scenekunstheltet. Også de offentlig finansierte institusjonsteatrene har en industriell struktur med sterk arbeidsdeling og produksjonsplaner som disponerer arealer og arbeidskraft på de ulike produksjonene. Begrepet *massepublikum* gir på samme måte negative konnotasjoner til lett manipulerbare masser som ikke forstår sitt eget beste. Imidlertid er det snakk om de samme menneskene: de *flest mulig* som i følge Kulturdepartementets målsetning skal sikres tilgang til opplevelse av teater, opera og dans av høy kunstnerisk kvalitet. Begrepet *kunstnerisk "nødvendig"* (som her er satt i anførselstegn) springer ut av det romantiske kunstneridealet hvor det ensomme

---

<sup>95</sup> Ibid :15

<sup>96</sup> Ibid :16

<sup>97</sup> Horkheimer, Adorno 1991

geniet skaper kunst ut fra en indre trang. Utvalget registrerer en ensretting innenfor teaterinstitusjonene:

Sammenligner en repertoarene på norske, og for den saks skyld nordiske og en god del andre vestlige institusjoner, blir en slått av hvor like og hvor samkjørte de er. Noe av grunnen er selvsagt at det finnes en felleskultur innenfor vestlig scenekunst som både publikum og kunstnere gjerne vil, og har krav på å få oppleve. Dette er noe av institusjonenes tradisjonsbevarende oppgave, men det er ikke hele forklaringen. En annen forklaring er at organisasjonskulturen og tenkningen blir lik fordi de finansieres på samme måte og styres etter samme generelle organisasjonsprinsipper og målstyringssystemer. Eller for å snu på det, mer varierte finansierungsordninger og styringsmodeller kan kanskje føre til et mer variert og mer utadrettet teatertilbud.<sup>98</sup>

Uten at utvalget sier det eksplisitt, antyder de her at organisasjonsformen kan virke styrende inn på repertoarpolitikken ved institusjonsteatrene. Dette er også i tråd med min hypotese, og mine analyser blant annet av dukketeaterkunstnernes posisjon innenfor teaterinstitusjonen støtter opp under denne. Det betyr i så fall at organisasjonsformen virker begrensende på kunstnernes autonomi.

Etter å ha gitt en beskrivelse av forholdene i norsk scenekunst i år 2002, går utvalget i kapittel fire over til å drøfte målene for statens scenekunstopolitikk. Utvalgets medlemmer foreslår ingen endringer i målformuleringene, men de utdyper hvordan de mener målene skal forstås. I den sammenheng velger de å ikke gå inn i diskusjonen omkring hvilke kvalitetskriterier som skal gjelde, stikk i strid med det de blir bedt om i mandatet.

Kvalitetsvurderinger basert på en entydig definisjon av hva kvalitet er, etter utvalgets mening, ikke mulig [sic.]. Utvalget forstår det slik at det politiske hovedmålet om at scenekunsten skal være ”... *av høy kunstnerisk kvalitet*” må forstås som en målsetning om at statens samlede engasjement skal bidra til en kvalitetshevning i feltet, men ikke som et mål som kan følges opp gjennom spesifiserte resultatkrav og nøkkellindikatorer.<sup>99</sup>

Dette stemmer ikke med resultatstyringskravet slik det er formulert i Finansdepartementets rundskriv.<sup>100</sup> Her knyttes kvalitetssikringen til resultatstyring på driftsnivå, som forventes å være ganske detaljert. Utvalgets standpunkt burde derfor etter min mening føre til en konklusjon om at målformuleringen bør endres. En målformulering som

---

<sup>98</sup> NOU 2002:8, 15

<sup>99</sup> Ibid :55

<sup>100</sup> Rundskriv R-23/92

baseres på en flytende betegnelse, og som i tillegg ikke skal gjelde for den enkelte forestilling eller for den enkelte institusjons totale produksjon, bare for statens samlede engasjement i feltet, er ikke brukbar som styringsinstrument. Utvalget deler imidlertid ikke statsforvaltningens ønske om å finne et styringsinstrument, og som begrunnelsen sier de rett ut at de ikke ønsker å styre:

Utvalget har ikke funnet sterke grunner til å revidere de overordnede mål og hovedmål som i dag praktiseres. Målsetningene er av en tilstrekkelig generell karakter slik at begrunnelsen for styringsinngrep ikke foreligger.<sup>101</sup>

Scenekunstmrådet skal altså etter utvalgets mening i praksis unntas fra resultatstyringen og rapporteringen som gjelder i resten av forvaltningen. Utvalget snur etter mitt syn saken på hodet. Det er i virkeligheten slik at begrunnelsen for å ha målsetninger er at staten skal ha mulighet for å gjøre fornuftige styringsinngrep.

Utvalget innfører i stedet det jeg vil kalle ”det mangfoldige kvalitetsbegrep”:

Kvalitet må forstås i forhold til hvilken oppgave som skal løses. Oppgavefordelingen mellom de ulike virksomhetene i scenekunstheltet bør bidra til å sikre mangfold, tilgjengelighet, ivaretagelse av den internasjonale kulturarven, samt nasjonal og internasjonal samtidsorientering i scenekunstheltet. Dette innebærer at det må kunne stilles krav til aktørene om å følge opp publikums forventninger om at tilbudet av scenekunst er tilrettelagt på en hensiktsmessig måte og gir dem valget mellom ulike kunstarter og retninger.<sup>102</sup>

Vi kan legge merke til at ”det mangfoldige kvalitetsbegrep”, i tillegg til begrepet mangfold, defineres ved hjelp av honnørordene fra samtlige av statens målformuleringer for scenekunstheltet: tilgjengelighet, ivaretagelse av den internasjonale kulturarven, samt nasjonal og internasjonal samtidsorientering. Ellers er det interessant å merke seg at utvalget her mener at det må kunne stilles krav til aktørene om å følge opp publikums forventninger. Det er jo samtidig nettopp kravet om å følge opp publikums forventninger som innebærer at kommersiell kunst ikke kan skapes ut fra kunstnerisk ”nødvendighet”.

Videre knytter utvalget kvalitetsbegrepet til profesjonalitetsbegrepet:

Kvalitet må kunne vurderes som et resultat av kunstnerisk profesjonalitet i forhold til håndverksmessig utførelse, faglig fordypning, utvikling og nysgjerrighet og evne til å formidle vesentlige egenskaper

---

<sup>101</sup> NOU 2002:63

<sup>102</sup> Ibid :56



knyttet til ulike kunstneriske uttrykk. Den kunstneriske kompetansen forutsetter at aktørene behersker ulike kunstneriske uttrykksformer og evner å presentere et tilbud av innholdsmessig og formmessig kvalitativ scenekunst.<sup>103</sup>

Utvalget bygger åpenbart på den vanligste definisjon av profesjon: *yrkesutøvelse av høy kvalitet*. Dermed blir hele dette avsnittet å oppleve som en tautologi av typen; ”Med kvalitativ scenekunst mener vi scenekunst av høy kvalitet”. Utvalget benytter imidlertid det profesjonelle kvalitetsbegrepet til å påpeke sammenhengen mellom profesjonalitet og utdanning (som de har definert utenfor sitt mandat) og sammenhengen mellom profesjonalitet og kontinuerlig yrkesutøvelse. Det siste er i dag vanskelig å oppnå både for frilansere, utøvere i det frie feltet og ensemblemedlemmer som er lite brukt ved institusjonsteatrene. Imidlertid fremmer utvalget ingen forslag som tar sikte på å sikre mer kontinuitet i yrkesutøvelsen

Utvalget kommenterer begrepet *kunstnerisk fornyelse* eller *nyskapning* på følgende måte:

Utvalget konstaterer at det rapporteres om at det vises mye ny norsk dramatikkk på norske scener, uten derved å ta stilling til om dette er ”nok”, men forutsetter at det er et overordnet politisk mål å øke bruken av samtidsdramatikkk/ musikkdramatikkk/ koreografi. Målet omtaler bruken av dramatikkk, men faglig fornyelse kan også forstås i en annen dimensjon. Utvalget ønsker å understreke at den kunstneriske prosessen ikke nødvendigvis er basert på at det foreligger en tekst som deretter blir lagt til grunn for en oppsetning. Scenekunsten oppstår under arbeidet med produksjonen, ofte uten at det skilles mellom det skapende og utøvende arbeidet.<sup>104</sup>

Dramatikeres profesjonsstatus skiller seg, som jeg påpeker i kapittel 5, fra de øvrige yrkesgruppene innen teaterinstitusjonen ved at de sjelden har et ansettelsesforhold ved scenekunstinstitusjonene. Dette bidrar til å styrke deres profesjonsstatus. Her har profesjonsstatusen gitt resultater i og med at staten direkte knytter deres yrkesutøvelse til den prestisjefylte nyskapningen på generelt grunnlag. I denne diskursen har dramatikerne fått gjennomslag for at alle nyskrevne dramatiske verk per definisjon er nyskapende. De er likevel ikke helt fornøyd, og Eva Sevaldson som satt i utvalget i egenskap av dramatiker (selv om hun også er skuespillerutdannet), har tilføyd en mindretallsuttalelse på dette punktet, hvor hun blant annet sier:

---

<sup>103</sup> Ibid :56

<sup>104</sup> Ibid :57

Mindretallet viser til at antall urpremierer i prosent er langt høyere i de andre nordiske landene og at antallet norske urpremierer ikke har økt de siste ti år. Mindretallet mener det må være et særskilt ansvar for institusjonsteatrene å dyrke fram og å videreutvikle dramatiske forfatterskap. Gjennomgående er institusjonene organisert rundt ivaretagelsen av de utøvendes (skuespillere, instruktører, musikere osv) behov i den kunstneriske prosessen. Dette er en situasjon som er historisk sett ny. [...] Mindretallet mener at en reintegrering av de skapende kunstnerne i produksjonsprosessen ville være det beste virkemiddelet for å fremme kunstnerisk fornyelse generelt.<sup>105</sup>

Dette avsnittet kan leses som et innlegg i profesjonskampen. Et annet trekk jeg finner interessant ved Sevaldsons mindretallsuttalelse, er at hun peker på organisasjonsformens betydning for den kunstneriske nyskapningen.

Utredningen er for øvrig meget tilbakeholdende med å fremme forslag til organisatoriske endringer innenfor institusjonsteatrene:

I den kunstneriske prosess blir det dels definert et arbeidsgiver-arbeidstakerforhold, dels inngått avtaler om kjøp av tjenester eller opphavsrettigheter fra aktører som ikke er tilknyttet noen arbeidsgiver. Avtalene, rapporteringslinjene og ansvarsforholdene i feltet er gjenkjennelige med andre sektorer og dels underlagt reglene i arbeidslivet, dels Åndsverksloven. [...] Vedtektene i virksomhetene fastsetter rapporteringslinjer og formålet til den enkelte institusjon. Den interne organiseringen av virksomhetene er styret og ledelsens ansvar.<sup>106</sup>

Noen sider lenger ut fortsetter utvalget:

Alle de rammefinansierte institusjonene, unntatt Riksteatret, er organisert som egne juridiske enheter. Konsekvensen av måten feltet er organisert på er at staten *formelt* ikke har ansvar for organiseringen av institusjonene, utover det som følger av å være hel- eller delvis eier av aksjeselskapene. Staten har påtatt seg et *finansielt* ansvar for at det skal produseres kvalitativ scenekunst. For den enkelte virksomhet har staten, slik utvalget ser det, ikke lagt premisser for hvordan de ulike aktørene skal organisere sin aktivitet. [...] Utvalget mener det er viktig å bygge videre på den prinsipielle holdningen staten har lagt til grunn. Etter utvalgets mening er spørsmålet om hvordan kunstnerne organiserer de kunstneriske prosessene opp til kunstnerne selv.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Ibid :57

<sup>106</sup> Ibid :42, 43

<sup>107</sup> Ibid :59

Dette står i motsetning til utvalgets eget utsagn noen sider tidligere (se s. 76). Men med denne formelle begrunnelsen avstår utvalget fra å oppfylle den delen av mandatet som handler om å vurdere hvordan organiseringen av institusjonene kan forbedres.

Det som imidlertid også er klart, er at staten i egenskap av eier eller medeier, har juridisk rett til å instruere styret på generalforsamlingen. I tillegg kan det knyttes betingelser til de økonomiske overføringene.

Utvalgets viktigste forslag til omorganisering gjelder tildelingen av økonomiske tilskudd. Utvalget ønsker å redusere antallet institusjonsteatre som får faste rammeoverføringer til seks. De øvrige teatrene blir henvist til å søke prosjektfinansiering på samme måte som aktørene i det frie feltet. En slik ordning må nødvendigvis administreres av et offentlig organ, og i tråd med tidligere kunstpolitikk mener utvalget det bør være et armelengdesorgan:

Utvalgets flertall foreslår at Kultur- og kirkedepartementet, ev. Kongen i statsråd, oppretter et Scenekunstråd og oppnevner medlemmer til dette. Scenekunstrådet får ansvaret for programfinansieringen. Scenekunstrådet forutsettes bredt sammensatt. Kompetansen må dekke hele scenekunstheltet og all virksomhet som foregår i feltet, både kunstnerisk og geografisk. [...] Scenekunstrådet vil være en selvstendig, autonom beslutningsenhet og med fullt beslutningsansvar.<sup>108</sup>

Det stilles, som vi ser, store krav til scenekunstrådet: Det skal ha full kompetanse innen hele fagfeltet og i tillegg kjenne all scenekunstvirksomhet i hele landet. Men så blir jo scenekunstrådet også en slags ”hele Norges teatersjef”.

Utvalget er oppmerksom på at deres forslag vil møte en del utfordringer:

Det kunne kanskje være ønskelig at pengestrømmene til scenekunstheltet ble fordelt gjennom flere kanaler. En kunne tenke seg at den ”maktposisjonen” som Scenekunstrådet vil representere ble fordelt mellom flere og at dette ville gi mindre rom for at det etableres egne ”trosretninger” i de organer som fordeler midlene. Midlene samlet er imidlertid av en slik størrelse at det ikke er hensiktsmessig å opprette nye kanaler for forvaltning av midlene.<sup>109</sup>

Ved å sette ”maktposisjon” i anførselstegn forsøker utvalget å ufarliggjøre problemet. Men for øvrig har utvalget stor tillit til at medlemmene i scenekunstrådet vil ha høy integritet og stor kompetanse.

---

<sup>108</sup> Ibid :63

<sup>109</sup> Ibid :65

Det er også viktig å påse at personene som oppnevnes til scenekunstrådet har stor faglig integritet og høy kompetanse. Bevilgningene må være basert på kunstnerisk kvalitet og statens overordnede målsetninger og ikke på andre utenforstående forhold.<sup>110</sup>

Nå er jo imidlertid saken den, som scenekunstutvalget selv uttrykkelig har gjort oppmerksom på, at kunstnerisk kvalitet er en individuell, skjønnsmessig størrelse, og at statens overordnede mål og hovedmål er av en tilstrekkelig generell karakter til at de ikke kan anvendes som begrunnelse for styringsinngrep. Jeg spør meg derfor hvordan scenekunstrådet kan unngå å legge vekt på utenforstående forhold. Utvalget er heller ikke helt fremmed for denne tanken:

Det vil fortsatt være sterke interessegrupper som søker å påvirke prioriteringene, særlig siden rådets beslutninger vil være avgjørende for mange kunstneriske miljøer når det foreligger få alternative finansieringskilder. Internt kan det i et begrenset miljø danne seg kollegiale relasjoner som påvirker beslutningene eller som det i alle fall kan reises tvil om. Det kan derfor lett bli strid om legitimiteten til de beslutninger som foretas av scenekunstrådet.<sup>111</sup>

I tillegg til de faglige konfliktlinjene som utvalget skisserer her, vil scenekunstrådet utvilsomt også møte geografiske konfliktlinjer. Dette har vi lange tradisjoner for i norsk politikk. Jeg ser for meg en rekke delegasjoner av ordførere på besøk hos scenekunstrådet for å sikre at ”deres” scenekunstprosjekt får statlig finansiering.

Imidlertid avslutter utvalget i en optimistisk tone:

Det er viktig at man ved praktiseringen av programfinansieringen er oppmerksom på disse utfordringer. Stor åpenhet og offentlighet rundt rådet sikrer debatt og kan være en garantist for kvaliteten ved ordningen.<sup>112</sup>

Selv om utredningen bærer navnet ”Etter alle kunstens regler”, konkluderer den likevel med at den ikke ønsker å formulere noen av disse reglene.

---

<sup>110</sup> Ibid :65

<sup>111</sup> Ibid :65

<sup>112</sup> Ibid :65

## 9.4 Høringsuttalelsene

Totalt kom det inn høringsuttalelser fra 32 teatre og 16 teaterorganisasjoner samt fra en rekke offentlige instanser, ulike kulturinstitusjoner og organisasjoner. Jeg har valgt å analysere innspillene fra fire ulike scenekunstorganisasjoner. Tre av dem representerer yrkesgrupper som virker innen for scenekunstinstitusjonene: henholdsvis skuespillere, dansere og dramatikere, mens den siste – Norsk teater- og orkesterforening, representerer teaterinstitusjonene som arbeidsgivere. Etter min mening utgjør disse fire høringsvarene tilstrekkelig utvalg til å analysere hovedtendensene i reaksjonene fra fagmiljøet.

De deler seg inn i to grupper. Norske Dansekunstnere og Norske Dramatikeres Forbund begrenser seg i hovedsak til å kommentere forhold som direkte angår deres medlemmers yrkesutøvelse, mens Norsk Skuespillerforbund og Norsk teater- og orkesterforening gir mer generelle teaterpolitiske vurderinger.

Alle høringsuttalelsene i mitt utvalg kommenterer at mandatet begrenser utvalget til å fremme forslag innenfor dagens kostnadsnivå. De opponerer med andre ord mot de rammene staten har lagt for diskursen gjennom å presisere at en økning av de samlede overføringene til scenekunst ikke kan økes. Norsk teater- og orkesterforening gjør dette på en tilsynelatende saklig måte:

Innen teatermiljøet har mange sett med ublide øyne på at mandatet la ”til grunn at summen av dagens offentlige overføringer til teatersektoren ikke skal utvides. Forslag som betinger økninger i bevilgningsnivå skal således også omfatte forslag om tilsvarende besparelser”. Men også Skard-utvalget fikk i 1986 pålegg om at ”dei samla framlegg frå utvalet skal ta utgangspunkt i statens budsjettnivå for teater, opera og ballett i 1986. Eventuelle framlegg om auka løyvingar må avvegast mot moglege innsparingar og omdisponeringer som utvalet kan peike på innanfor denne rammen”.

- Utvalgets medlemmer kan ikke lastes for mandatets begrensninger. Men det har ført til at spørsmålet om *hvordan dagens midler best kan omfordeles*, er blitt det sentrale i utredningen. Kampen for kunstens plass i samfunnet erstattes dermed av institusjonenes innbyrdes kamp mot hverandre. Utvalget burde ha vurdert scenekunstens økonomiske situasjon og utviklingsmuligheter på et friere grunnlag enn det er gjort her.<sup>113</sup>

Her trekker foreningen opp et politisk kampscenario på to nivåer. Kampen mellom ”kulturen” på den ene siden og ”resten av samfunnet” på den andre siden utgjør det nivået som foreningen finner mest høyverdig. I denne kampen vil samtlige aktører i scenekunstheltet, scenekunstutvalget og Kulturdepartementet være allierte, mens

---

<sup>113</sup> <http://odin.dep.no/kkd/norsk/aktuelt/hoeringssaker/p20041481/043041-080010/index> nedlastet 16.3 2004

finansministeren kan personifisere motstanderen. Det er en krig hvor de gode kjemper mot de onde. Åndelige verdier står mot økonomisk verdi. Det andre nivået er den ”skitne” kampen, en ”borgerkrig” hvor bror kjemper mot bror, scenekunstner mot scenekunstner. Når kamp på det andre nivået dominerer, har motstanderen seiret gjennom å ta i bruk ”splitt og hersk” teknikken. Ved å bruke krigsmetaforen får Norsk teater- og orkesterforening fram et sterkt budskap pakket inn i en saklig form.

Norske Dansekunstnere konkluderer sin oppsummering på denne måten:

Dagens situasjon innen feltet kan ikke opprettholdes. De skjevheter som gjør at den frie scenekunsten har manglende finansiering, og dansekunstens utvikling hindres av at fokus i det politiske system har vært å sikre teaterkunstens institusjoner, må rettes opp. Dette kan ikke gjøres uten en økonomisk satsing.<sup>114</sup>

Språklig er dette utsagnet litt uklart. Av sammenhengen fremgår det at foreningen mener dans bør prioriteres sterkere innenfor scenekunstfeltet og at det frie feltet (som sysselsetter mange dansekunstnere) bør få øket sine økonomiske overføringer, uten at det i nevneverdig grad går på bekostning av institusjonene. Dermed gir konklusjonen seg selv: dette kan ikke gjøres uten en økonomisk satsing. Vi ser altså at Norske Dansekunstneres strategi for å få gjennomslag for sin begrepsbruk og sine perspektiver på scenekunstfeltet, er å nekte å gå inn i samtalen på Kulturdepartementets og scenekunstutvalgets premisser.

Norsk Skuespillerforbund kommenterer mandatets begrensning av den økonomiske rammen på denne måten:

Norsk Skuespillerforbund mener at dette er et håpløst utgangspunkt for en utredning som skal vurdere hele scenekunstfeltet. Å si at det bare blir spørsmål om eventuell flytting av penger før en har sett på om det er grunnlag for å si at det sløses med midler i dagens system, eller om enkelte sektorer har behov for friske midler, synes vi stenger for gode løsninger. Vi er ikke imot at det sees med kritiske øyne på scenekunstfeltet slik det fungerer i dag, men frys av bevilgninger kan bety lokk på gode løsninger for fremtiden.<sup>115</sup>

Forbundet åpner friskt med å kalle Kulturdepartementets økonomiske ramme for et ”håpløst utgangspunkt”. Dette er et brudd med de uskrevne reglene for god kutyme innenfor statsforvaltningen. Igjen ser vi et eksempel på en organisasjon som ikke ønsker å gå inn i diskursen på Kulturdepartementets premisser, men som kjemper for å få gjennomslag for sin

---

<sup>114</sup> Ibid

<sup>115</sup> Ibid

virkelighetsbeskrivelse. Den eneste akseptable begrunnelsen for å redusere overføringene til bestemte tiltak, er etter Norsk Skuespillerforbunds mening at det foregår direkte sløsing. At de aller fleste sektorene innen scenekunstheltet kunne ha behov for friske midler skulle også være temmelig innlysende for alle som kjenner feltet. Ved å sette sammen disse to utsagnene på den måten Norsk Skuespillerforbund gjør i sin høringsuttalelse, får organisasjonen Kulturdepartementet til å framstå som reaksjonært – som den instansen som stenger for gode løsninger. Imidlertid kan vi vel ikke se helt bort fra at enkelte gode løsninger også kan finnes ved å nedprioritere noen aktiviteter innenfor scenekunstheltet (som ikke nødvendigvis sløser med penger) for å øke innsatsen innenfor andre aktiviteter.

Norske Dramatikeres forbund uttrykker seg meget polemisk om dette spørsmålet:

Hva er mest problematisk med *Etter alle kunsten regler*: – At nasjonalteatrene, som alle har sete eller mobilt sete i vår yngste hovedstad, er holdt utenfor kravet om fornyelse? – At scenekunstrådet, som skal stå for den nye finansieringsmodellen, i følge flertallet, erstatter Scenekunstutvalget som i dag oppnevnes av Norsk Kulturråd? – Eller at man undergraver et regionalt opparbeidet miljø? Ingen av delene, derimot utgangspunktet og utvalgets hovedpremiss: ”*summen av dagens offentlige overføringer til teatersektoren skal ikke utvides*”. Kort sagt: Man vil ha det meste, men man vil ikke betale en eneste ny øre. Hvilket land, hvilken organisasjon og institusjon har erfart at utvikling, forbedring, nytenkning, noe som innebærer sjansespill, ikke koster penger?<sup>116</sup>

Med et retorisk grep får forbundet her Kulturdepartementet til å fremstå som meget gjerrig. Departementet forlanger nær sagt det umulige og er ikke villig til å yte et øre til gjengjeld. Denne språklige effekten oppnås ved å si at departementet ikke vil betale ett øre *i tillegg*. Virkeligheten er som vi har sett nesten den motsatte: Det offentlige finansierer bortimot 80 % av institusjonsteatrenes virksomhet samt en ikke ubetydelig del av virksomheten i det frie feltet. Samtidig forsøker kunstnerne på ideologisk grunnlag å nekte myndighetene reelle styringsmuligheter.

Av organisasjonene er det bare Norsk Skuespillerforbund som kommenterer målformuleringene, og de nøyer seg med å si at de ikke ser noen grunn til å revidere dagens formuleringer.

Alle organisasjonene i mitt utvalg går imot overgangen til programfinansiering. Norske Dansekunstnere mener i utgangspunktet at forslaget er spenstig, men synes det er for dårlig utredet i tillegg til at de frykter konsentrasjonen av makt som en slik ordning vil medføre.

---

<sup>116</sup> Ibid

Norske Dramatikeres forbund stiller spørsmålstegn ved forutsetningene for forslaget:

Hovedtanken fra utvalgets side er å sette kroken på døren for ni regionteatre for derigjennom frigjøre penger til mer prosjektbasert scenekunst som både skal komme de ikke-institusjonelle enhetene til unnsetning og den såkalte ”stivnetheten” ved teatrene til livs. Midlene skal, hvis flertallet i utvalget får det som den vil, administreres fra hovedstaden.<sup>117</sup>

Gjennom å spille på ironi ved omtalen av den såkalte ”stivnetheten”, får forbundet fram sitt syn på den kunstneriske aktiviteten ved disse teatrene.

Norsk Skuespillerforbund, hvor en stor del av medlemmene arbeider i det frie feltet, støtter i utgangspunktet utvalgets ønske om en mer fleksibel finansieringsordning som reduserer kløften mellom de som er innenfor og de som er utenfor institusjonene. Imidlertid blir konsekvensene dramatiske for de berørte teaterinstitusjonene:

Dette vil i praksis si at teaterhusene som i dag finnes ved de regionteatrene som er foreslått programfinansiert, ikke er sikret permanent drift. Programfinansiering er definert som ”støtteordninger til scenekunst som kan finansiere virksomheter, aktiviteter eller prosjekter over et nærmere angitt tidsrom.” Dette forslaget i meldingen er særdeles dårlig utredet, og etterlater mange spørsmål. Hvem skal ta ansvaret for disse husene i perioder hvor det ikke finnes programfinansiering? Skal det være noen grunnbemanning ved disse teatrene – eller skal både teknikk og administrasjon hentes inn for hvert enkelt prosjekt? I så fall – vil ikke den kompetanse som har vært i regionen forsvinne – og man blir nødt til å hente inn spisskompetanse fra sentrale strøk? Er det realistisk å tro at kommunen vil være interessert i å støtte et slikt hus når de overhodet ikke har noen kontroll over innholdet?<sup>118</sup>

Her har forbundet et viktig poeng. Teatrene rundt om i landet er viktige arbeidsplasser som sysselsetter langt flere enn de kunstnerisk ansatte. For øvrig kan det påpekes at denne situasjonen – der aktiviteten skifter fra hektisk til stillstand i takt med et innstillingsutvalgs forgodtbefinnende, har teatrene i det frie feltet alltid måttet leve med.

Den siste setningen i sitatet er interessant, fordi Norsk Skuespillerforbund her antyder at vertskommunene i dag har kontroll over innholdet i et teaterhus. Dette rimer som kjent dårlig med armelengdesprinsippet.

Organisasjonene er unisont negative til opprettelsen av et nytt scenekunstråd. Norsk Teater- og Orkesterforening formulerer sitt standpunkt i fire punkter:

---

<sup>117</sup> Ibid

<sup>118</sup> Ibid



- Konsekvensen vil være at et offentlig oppnevnt scenekunstråd blir det organ som avgjør hvordan scenekunsten skal utvikle seg, og hva publikum får se. Vi kan ikke slutte oss til forslaget som innebærer en meget uheldig sentralisering av ”smak”.
- Vår kunstpolitikk er basert på prinsippet om ”armelengdes” avstand, mens forslaget strider mot det viktige prinsippet om kunstnerisk autonomi.
- En annen innvending mot forslaget er av økonomisk karakter: Potten som stilles til rådighet er ikke større enn 150 millioner kroner. Med så få midler til disposisjon vil kampen mellom de som er ”innenfor” og de som er ”utenfor” bli bitrere enn noensinne. Vi viser også til *Vedlegg 1* der Utvalget ramser opp alle de gode scenekunstformålene som skal oppfylles med 150 millioner kroner. Et scenekunstråd med så mange ulike hensyn å ivareta vil stå i fare for å utvikle et omfattende byråkrati.
- En siste innvending mot programfinansieringspotten er av politisk karakter: All erfaring viser at kulturfond av denne typen er de første postene som det skjæres ned på i trange tider. [...] <sup>119</sup>

Scenekunstorganisasjonene vender altså tommelen ned for de sentrale forslagene i utredningen *Etter alle kunstens regler*. De kommer i tillegg med alternative forslag, som alle bærer preg av å skulle tjene interessene til de grupperingene organisasjonen representerer. Norske Dansekunstnere uttrykker seg slik:

Utvalget har i liten grad vektlagt dansekunsten. Dette kan ha sammenheng med at det har vært arbeidet med en nasjonal plan for dans og opera parallelt med utvalgets arbeid. Vi mener derved at utvalget har sett bort fra konsekvenser mange av forslagene vil kunne få for dansekunsten, og dette er beklagelig. <sup>120</sup>

Norske Dansekunstnere vil ha både i pose og sekk. Samtidig som de vil betraktes som profesjonsutøvere med så spesielle arbeidsforhold at de må behandles i en separat utredning, ønsker de å være innkorporert i det samlede scenekunstfeltet. Dette illustrerer et dilemma ved profesjonaliseringstendensene innenfor scenekunsten. Dess mer autonomi en yrkesgruppe oppnår, dess mer blir den isolert fra det kunstneriske fellesskapet ved teatrene. Likevel går dansekunstnerne enda et skritt lenger i å søke autonomi for sin yrkesgruppe:

I tillegg går vi inn for at de ulike kunstartene vurderes av likemenn, dvs. kompetente dansekunstnere som vurderer dansesøknader osv. Når det gjelder ”cross-over” søknader må søkeren selv definere innenfor hvilket område vedkommende søker. <sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Ibid

<sup>120</sup> Ibid

<sup>121</sup> Ibid

Kravet om kun å bli vurdert av likemenn er sentralt i profesjonsprosessene, for eksempel hos sterke profesjoner som leger og advokater. Innen scenekunstheltet har yrkesgruppene i liten grad fått gjennomslag for dette kravet hittil i prosessen.

Vi slår fast at dansekunsten er en selvstendig kunstart innen scenekunsten, en kunstart som ikke har hatt samme muligheter til vekst som teater på grunn av liten institusjonalisering (2 stk.), og for liten andel av midler til frie produksjoner. Dansekunsten kjennetegnes i dag av profesjonelle kunstnere som driver små virksomheter der dansekunst av høy kvalitet produseres. Omfanget av de tilskudd som gis til dansekunsten fra Fri Scenekunstordningen (sic.) ligger på ca. 40 %, noe som ikke er tilstrekkelig.<sup>122</sup>

Norske Dansekunstneres selvbeskrivelse i dette avsnittet er interessant på flere måter. Dansens situasjon har mye til felles med figurteaterets – hvis vi ser bort fra at balletten har hatt en sterkere stilling innen hoffkultur og den borgerlige finkulturen. Dans og figurteater nevnes da også i samme avsnitt i utredningen – som kunstarter i en særstilling som staten bør ha et aktivt forhold til.<sup>123</sup> Dansernes organisasjon legger imidlertid opp til en mer konfronterende strategi enn UNIMA-Norge når de krever at en høyere andel enn 40 % av bevilgningene til fri scenekunst skal gå til dans. Skulle et slikt krav innfris måtte bevilgningene til for eksempel figurteater reduseres tilsvarende. Dette kravet er et utslag av den ”skitne borgerkrigen” som Norsk Teater- og orkesterforening trakk fram.

Videre kan vi legge merke til hvordan begrepene *profesjonell* og *kvalitet* brukes i dette sitatet. På tilsvarende måte som Norske Dramatikere mellom linjene hevder at alle samtidsdramatikere skriver nyskapende verk, hevder åpenbart Norske Dansekunstnere implisitt at alle norske dansere driver yrkesutøvelse av høy kvalitet.

Mens både skuespillerforbundet og dansekunstnerne er opptatt av å sikre sine medlemmers oppsigelsesvern og faglige rettigheter, går Norske Dramatikere i motsatt retning:

Sagt i klartekst: Vi ønsker et teater som erkjenner nødvendigheten av gjennomtrekk.

- Som teatersjefen er på åremål, må også teatrenes dramaturgiat være på åremål. Det må også gjelde skuespillere og instruktører.
- Vi må få dramatikeren inn i teateret, også hun og han på åremål.
- Teatrene må konkret forplikte seg til å spille norsk og nyskrevet norsk dramatikk i mye større grad enn tidligere.

---

<sup>122</sup> Ibid

<sup>123</sup> NOU 2002:8 :64

Større gjennomtrekk vil i større grad tiltrekke seg andre kunstnergrupper innenfor scenekunsten.<sup>124</sup>

Jeg leser disse forslagene som forsiktige skritt i retning av avprofesjonalisering av yrkene innenfor teaterinstitusjonen. I tillegg til dette foreslår Norske Dramatikere en billettstøtteordning som kan premiere teatrene for bruk av ny norsk dramatikk.

Norsk Skuespillerforbund og Norsk Teater- og orkesterforening ønsker å redusere skillet mellom ”de innenfor og de utenfor” uten å gjøre dramatiske endringer i den strukturen scenekunstheltet har i dag. Dette skal skje dels ved at teaterinstitusjonene i sterkere grad åpner for samarbeid med prosjekter i det frie feltet, og dels ved at Norsk kulturråds samlede bevilgninger til fri scenekunst mer enn tredobles. Disse pengene skal skaffes til veie ved beskjedne kutt i samtlige institusjonsteatres overføringer, - kutt som primært tenkes å ramme den administrative og tekniske siden ved teatrenes drift. Norsk Teater- og orkesterforening slår dessuten et slag for regionteatrene:

Regionteatrene bør settes i stand til å ta et overordnet ansvar for scenekunsten i sin region. En målrettet utbygging av regionteatrene vil også føre til at de kan gi sitt publikum et bedre og mer allsidig tilbud, for eksempel ved å invitere frie grupper til å legge sin virksomhet til regionene i kortere eller lengre tid.<sup>125</sup>

Vi ser altså fire scenekunstorganisasjoner som alle mener at de samlede offentlige overføringene til scenekunstheltet bør økes. De har også det til felles at de nekter å akseptere Kulturdepartementets premisser. I stedet fremmer organisasjonene sine egne forslag som i større eller mindre grad er innrettet på å styrke den enkelte organisasjonens medlemmers posisjon i feltet. Samtidig tar ingen av organisasjonene tak i den problematikken som oppstår ved at store offentlige bevilgninger gir myndighetene rett og plikt til å påse at pengene brukes i tråd med intensjonene.

## 9.5 Hvilken virkelighet fremkommer av diskursen?

Jeg innledet dette kapittelet med å skissere en diskurs mellom ulike ”parter”. Dette innebærer at de som deltar i diskursen ikke skal betraktes som individer. For det første må vi i tråd med Goffmans sosiologiske teorier, forutsette at de spiller en rolle i et spill. De er valgt ut som

---

<sup>124</sup> <http://odin.dep.no/kkd/norsk/aktuelt/hoeringssaker/p20041481/043041-080010/index> nedlastet 16.3 2004

<sup>125</sup> Ibid

representanter for hver sin posisjon i feltet. Når representanten fra departementet hevder at utvalgsmedlemmene ikke representerer andre enn seg selv (se side: 75) er dette en sannhet med modifikasjoner. Formelt sett har hun rett, i den forstand at de verken er utpekt av sine organisasjoner eller møter med bundet mandat. Men det er liten tvil om at de møter som representanter for et team, i den betydningen Goffman legger i dette begrepet. Det fremgår også helt klart av de fleste innspillene i diskursen at ”man taler på vegne av flere”.

Vi må altså være oppmerksom på at tekstene som inngår i diskursen aldri representerer én stemme. Enten det gjelder mandatet, utredningen eller høringsuttalelsene vil den endelige teksten være resultat av en omstendelig prosess med mange involverte.

I teorien omkring diskursanalyse er adgangsreguleringen til diskursen av stor betydning. I denne aktuelle diskursen blir den spesielt viktig for det første fordi den er formalisert ved at departementet plukker ut deltakerne, for det andre fordi staten gjennom å invitere en representant for en yrkesgruppe til å sitte i utvalget langt på vei autoriserer denne yrkesgruppens profesjonsstatus. Dette perspektivet forklarer dansernes voldsomme reaksjon på ikke å være representert i utvalget. Ekstra alvorlig med hensyn til alle yrkesgruppene profesjonsstatus er det imidlertid at ingen med teaterteoretisk bakgrunn er oppnevnt i utvalget, siden koblingen mellom teori og praktisk problemløsning er et så sentralt kriterium innenfor profesjonsteorien. Hvem som blir invitert til å delta er selvfølgelig også et signal om hva departementet anser for å være interessant, og det får avgjørende betydning for hva som blir omfattet av diskursen. Mange virksomheter som regner seg som en del av scenekunstheltet er ikke nevnt i utredningen. Amatørteater nevnes knapt, og dukketeater, som fikk mye oppmerksomhet i scenekunstmeldingen fra 1988, er avspist med en setning. Blant en rekke andre eksempler på dette kan jeg nevne de mange lokale historiske spillene hvor amatører og profesjonelle samarbeider, og teaterverkstedene. De nye fylkeskommunale organisasjonene som har begynt å påta seg produksjonsoppgaver innenfor profesjonelt teater, er heller ikke utredet.

Norsk Teater- og Orkesterforening introduserte, som vi så, krigsmetaforen i diskursen. De skisserer to kriger: én mellom de som er for og de som er mot kultur, og én mellom de ulike kulturinstitusjonene som kjemper om sin andel av begrensede offentlige ressurser. For egen del kunne jeg føye til en tredje, nemlig: krigen mellom de individuelle kulturaktørene innenfor institusjonene. Det er lite tvil om at denne krigsmetaforen gjenspeiler tenkemåten innen feltet. Imidlertid medfører metaforer ofte forenklinger, og det er et spørsmål om virkeligheten passer helt til krigsbeskrivelsen. Uansett hvor dyktig kulturminister vi har, vil de økonomiske overføringene til scenekunstheltet på et eller annet

tidspunkt nå et tak, og scenekunsternes drømmer og visjoner vil alltid overskride dette taket. Det vil derfor alltid være konkurranse om de offentlige midlene til scenekunst. Denne konkurransen er imidlertid ikke nødvendigvis destruktiv. Den kan også inspirere og skjerpe til innsats.

Krigsmetaforen bidrar imidlertid til å skape *team* i Goffmans betydning av ordet. Opplevelsen av å ha en felles ytre fiende virker som kjent konsoliderende. Vi får altså et team av kulturmennesker som spiller sine roller i ”krigen” mot ”de kulturfientlige”. I dette spillet blir det en sentral strategisk hemmelighet at kulturmenneskene er sterkt uenige innbyrdes. I offentlige ”forestillinger” hvor tema er fordeling av samfunnets ressurser, ønsker man altså å underkommunisere denne uenigheten. En metode for å oppnå dette er å benytte flytende betegnere om det man er uenige om.

I denne diskursen har vi sett mange eksempler på flytende betegnere. Kulturdepartementet benytter seg av de omstridte begrepene *kvalitet* og *nyskapning* i formuleringene av statens hovedmål for scenekunstmrådet. Jeg finner grunn til å tro at det nettopp er fordi begrepene er flytende betegnere at de har overlevd de kulturpolitiske kampene i flere tiår. Den egentlige konflikten har utspunnet seg på nivået under det politiske; Innenfor de mange delene av kunstfeltene har deltakerne i ulike diskurser kjempet om å fylle begrepene *kvalitet* og *nyskapning* med et innhold som tjener nettopp deres interesser.

At *nyskapning* er positivt er alle kulturmennesker enige i, men spør man hva som kjennetegner nyskapningen, stopper enigheten. Selv innenfor statens kulturadministrasjon legges det ulik betydning i begrepet i ulike sammenhenger. For institusjonsteatrene er nyskappingskravet primært knyttet til oppsetningen av ny norsk dramatikk. Slik dramatikk kan være både tradisjonell og eksperimenterende i sitt formspråk. Mens Norsk kulturråd, som tildeler midler til det frie feltet, går lenger i å definere nyskapning i retning av eksperimentering og opprør mot gamle uttrykksformer.

Den flytende betegneren som er mest problematisk for scenekunstfeltet, er sannsynligvis *kvalitet*. Vi så at kulturministeren etterlyste en presisering av dette begrepet, men ble kontant avvist av både utvalget og samtlige høringsinstanser. Den viktigste årsaken til dette er så vidt jeg kan forstå at man ikke kan definere kvalitet på scenekunst uten samtidig å starte en opprivende indre debatt hvor man støter fra seg mange av dem man gjerne skulle vært alliert med.

Ved bevisst å unngå en presis betydning av begrepet *kunststart*, unngår man å synliggjøre at man ikke anerkjenner det et annet teammedlem bedriver som kunst. Ved å være utydelig når det gjelder hva *formidling* innebærer, unngår man oppmerksomhet omkring

det faktum at teamet inkluderer både et omfattende, offentlig ansatt kulturbyråkrati og kunstnere med svært usikker økonomisk situasjon.

Enkelte team bærer på det Goffman kaller *mørke hemmeligheter*:

These consists of facts about a team which it knows and conceals and which are incompatible with the image of self that the team attempts to maintain before its audience. Dark secrets are, of course, double secrets: one is the crucial fact that is hidden, and another is the fact that crucial facts have not been openly admitted.<sup>126</sup>

Det er tabu å snakke om at kunstens autonomi i virkeligheten aldri har eksistert, fordi både kunstforståelsen og kunstens status i vår del av verden, har denne autonomien som en forutsetning. Men helt siden ideen om den autonome kunsten oppsto i Vest-Europa på midten av 1700-tallet, har kunsten i det daglige vært henvist til å rette seg etter politikken, religionens og økonomiens lover, men dette må i tråd med Goffman kunne sies å være en strategisk hemmelighet blant ”kulturmenneskene”. Når statens legitime styringsbehov omtales, gjøres det i kryptiske ordelag. Ved flere anledninger fremkommer det både av utvalgets tekst og av høringsuttalelsene at myndigheter og marked i sterk grad griper styrende inn i teatrenes kunstneriske virksomhet – uten at man trekker konklusjonen av dette.

Werner Christie Mathiesen påpeker at profesjonsmakt kan studeres gjennom diskursanalyser:

Også profesjonsmakt kan studeres ved analyser av språkbruk. I hvilken grad får bestemte profesjoner sitt vokabular lagt til grunn for de politiske utredningene og diskusjonene på en politisk sektor? Hvilke politiske sektors språkbruk brer seg til andre sektorer? Og hvilke sektorer blir underlagt andre sektors språkbruk.<sup>127</sup>

Staten har investert mye i sine styringssystemer i de siste årene, man skulle altså tro at den offentlige målstyringsterminologien ville få gjennomslag også innenfor scenekunstheltet. Det er jo tross alt staten som både bevilger de økonomiske midlene og som gir autorisasjon til profesjonsgruppene. Likevel ser vi i denne diskursanalysen at scenekunstheltets flytende betegnelser og tabuområder får lov til å dominere arbeidet med utredningen om scenekunst. En grunn til at scenekunstheltets representanter slipper unna med dette, kan være at byråkratiet og den politiske ledelsen i kulturdepartementet også blir inkludert i teamet: altså at de blir

---

<sup>126</sup> Goffman 1990:141

<sup>127</sup> Mathiesen 1997:75

regnet med til kulturmenneskene. Derfor er det også i deres interesse å ikke bryte ut av illusjonen som teamet bygger hele sin forestilling på.

På tross av at yrkesgruppene innen scenekunstinstitusjonen hver for seg er på ulikt stadium i sene profesjonaliseringsprosesser, har de samlet sett fått en sterk stilling i forhold til myndighetene. Denne diskursanalysen viser at departementets forsøk på å harmonisere styringssignalene og språkbruken innenfor scenekunstfeltet med den øvrige statlige forvaltningen, blir blankt avvist både av utvalget og av høringsinstansene. Dette skyldes at forestillingen om kunstens autonomi og kunstnernes frihet åpenbart fortsatt har hegemoni.

I neste kapittel skal jeg analysere det norske scenekunstfeltet ved hjelp av Bourdieus begrepsapparat.

## **Del V: På kulturkonsumet skal storfolk kjennes**

### **10. Et sosiologisk perspektiv på produksjon av scenekunst**

De fleste av de sosiologene som har vært opptatt av scenekunst, har konsentrert seg om publikums forhold til scenekunsten eller scenekunstens overordnede samfunnsrolle. Svært få har behandlet produksjonsprosessen som et sosialt system. Den franske sosiologen Pierre Bourdieu har imidlertid utarbeidet et system for analyse av sosiale systemer, som han selv har anvendt på et system som har en del likhetstrekk med det som produserer scenekunst, nemlig universitetssystemet. Her vil jeg gi en kort innføring i Bourdieus system, før jeg undersøker om det kan anvendes det på scenekunstfeltet.

#### **10.1 Bourdieus system**

Bourdieu benytter seg bevisst av begreper som vanskelig kan gis entydige definisjoner. Dette begrunner han slik (i nynorsk oversettelse):

Det er ein permanent måte å minne om at omgrepa ikkje har nokon anna definisjon enn den dei får innafor eit system, og dei blir laga for å brukast empirisk på systematisk måte. Omgrep som habitus, felt eller kapital kan definerast, men berre innafor det teoretiske systemet som dei utgjer, aldri i isolert tilstand.<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> Bourdieu og Wacquant 1995:81

Bourdieu betrakter mennesker som lever i samfunn som aktører innenfor ulike *felt*. Et felt er et nettverk av *sosiale agenter*, og forholdet mellom disse agentene styres av regler, som gjerne er uskrevne. En sosial agent kan være et individ, eller en organisasjon av flere individer. Agentene i et samfunn er vanligvis deltakere i ulike felt på samme tid. Innenfor et felt kan agentene gjerne være uenige – de kan ha ulike *posisjoner*, men de vil være enige om at det striden dreier seg om er av stor betydning. Man har altså ett verdisystem innenfor feltet, selv om man har mange konflikter. Bourdieus *felt* bestemmes altså av de sosiale relasjonene mellom aktørene:

Det som finst i den sosiale verda, det er relasjonar – ikkje samhandlingar eller intersubjektive band mellom agentane, men objektive relasjonar som eksisterer ”uavhengig av individuelle medvit og viljar”, slik som Marx sa det. I analytiske termar kan eit felt definerast som eit nettverk, eller som det indre forholdet av objektive samband mellom posisjonar.<sup>129</sup>

Det striden står om, – eller rettere sagt det man forsøker å vinne, kaller Bourdieu *kapital*. Kapitalbegrepet innenfor Bourdieus system omfatter altså mye mer enn et økonomisk kapitalbegrep. Det kan i ulike felt for eksempel strides om: *symbolsk kapital*, *kulturell kapital*, *politisk kapital* og *økonomisk kapital*. Imidlertid framhever Bourdieu at det er fullt mulig å omsette en type kapital til en annen type kapital. Kapitalbegrepet og feltbegrepet er hos Bourdieu uløselig knyttet til hverandre, og i praksis betyr det at man avgrenser et felt gjennom å bestemme hvilke former for kapital som er i virksomhet.

I kampen om kapital inntar de sosiale agentene ulike *posisjoner*. Posisjonen er ikke tilfeldig; den vil for eksempel være betinget av agentens sosiale bakgrunn, personlige ressurser og av feltets historiske utvikling. Bourdieu viderefører også Merleau-Pontys tanker om at kroppens sanseinntrykk setter sterkt preg på menneskene, og Polanyis teori om at språket styrer våre tanker. Han sammenfatter alt dette i begrepet *habitus*. ”Å tale om habitus er å seie at individet, og jamvel det personlege, det subjektive, det er sosialt, kollektivt. Habitus er ein sosialisert subjektivitet.”<sup>130</sup> sier Bourdieu, før han litt senere fortsetter:

Det er fordi denne verda har produsert meg, fordi den har produsert dei tankekategoriene som eg brukar for å forstå verda, at det for meg verkar som om verda er sjølvst, *evident*. I relasjonen mellom habitus og feltet går historia inn i ein relasjon med seg sjølv. [...] Sidan habitus er det sosialt

---

<sup>129</sup> Bourdieu og Wacquant 1995:82

<sup>130</sup> Ibid :111



kroppsliggjorde, så er habitus alltid ”heime” i det feltet som det bur og lever i, eit felt som habitus oppfattar umiddelbart som noko som innehar meining og interesse.<sup>131</sup>

I følge Bourdieu virker habitus begrensende inn på menneskers valgfrihet, men på ingen måte totalt styrende. Innenfor de rammer habitus gir, har agentene likevel stort nok handlingsrom til at feltet kontinuerlig er i utvikling.

Bourdieu har ved flere anledninger selv benyttet sine teorier og metoder til å analysere kunstfeltet. I et av sine hovedverk *Distinction*<sup>132</sup> dokumenterer Bourdieu at aktørene i samfunnet benytter seg av kunst og andre estetiske produkter for å markere sin posisjon i samfunnshierarkiet. Aktører med samme økonomiske og kulturelle kapital har påfallende ofte identiske estetiske preferanser. Den estetiske dømmekraften fungerer med andre ord ikke så selvstendig som man – både innenfor kunstfeltet og det vitenskapelige feltet, har gått ut fra.

Bourdieu understreker at kunst som all annen menneskelig kommunikasjon bygger på at mottakeren kjenner det settet med ”koder” som uttrykket er satt sammen av. Man trenger altså kulturell kompetanse for å kunne få en kunstopplevelse. Det er ikke snakk om ”kjærlighet ved første blick” når et menneske møter et kunstverk. En kunstner kan heller ikke være kunstner i et vakum: Han eller hun blir først kunstner når de deltar i kunstfeltet. Til det sosiale hierarkiet i kunstfeltet, vil det høre et tilsvarende hierarki blant kunstkonsumentene.

Taste classifies, and it classifies the classifier. Social subjects, classified by their classifications, distinguish themselves by the distinctions they make, between the beautiful and the ugly, the distinguished and the vulgar, in which their position in the objective classifications is expressed or betrayed.<sup>133</sup>

Her er det som vi forstår andre verdier som står på spill enn de økonomiske.

## 10.2 Kapitalformer i scenekunstfeltet

Bourdieu innrømmer at det kan være vanskelig å avgrense et felt. Å definere et felt innebærer å konstruere en modell, men samtidig er relasjonene som definerer feltet objektivt tilstede i empirien.

---

<sup>131</sup> Ibid :113, 114

<sup>132</sup> Bourdieu 1984

<sup>133</sup> Bourdieu 1984:6

Felt-omgrepet er, i ein forstand, ein omgrepsmessig stenografi for ein måte å konstruere objektet på, ein måte som vil styre – eller orientere – alle dei taktiske vala i forskningsarbeidet. Det fungerer som ein hugselapp [...], det minner meg om at eg må forsikre meg om at det objektet eg har stilt opp for meg sjølv ikkje er innfanga i eit nettverk av relasjonar som tilskriv objektet dei viktigaste eigenskapane.

Dag Solhjell benytter seg av Bourdieus metoder når han analyserer kunstfeltet i Norge. Han konsentrerer seg om billedkunst, og registrerer at det innanfor den totale billedkunstinstitusjonen eksisterer tre ulike verdisystemer som fungerer som opptakskriterier for kunstnere som ønsker å slippe inn i kunstinstitusjonen.

Bak bruken av disse tre kriteriene ligg det tre ulike verdisystemer. De har ført til at kunstinstitusjonen er delt i tre ulike *kretsløp* som jeg vil kalle *det eksklusive*, *det inklusive* og *det kommersielle* kretsløpet. [...]. De kan betraktes som delinstitusjoner, med hver sin spesifikke kapital, dvs. den kapital som har høyst verdi i vedkommende kretsløp. Alle agentene i kunstinstitusjonen hører mer eller mindre klart til i et av disse kretsløpene. Kretsløpene er imidlertid ikke skarpt atskilt, og i noen grad overlapper de hverandre [...].<sup>134</sup>

I motsetning til Solhjell mener jeg det er mer hensiktsmessig å holde fast ved Bourdieus *feltbegrep* enn å innføre et nytt *kretsløpsbegrep*. I følge Bourdieu er det heller ikke noe i veien for at deltakerne innanfor et felt på samme tid kjemper om ulike former for *kapital*. Jeg finner det derfor heller ikke nødvendig å dele inn i ett underfelt for hver kapitaltype. Ut fra dette velger jeg å konstruere *scenekunstfeltet* som objekt for min analyse.

Selv om både scenekunstfeltet og billedkunstfeltet kan betraktes som underfelt under et totalt kunstfelt, skiller de seg fra hverandre på et par sentrale områder:

- I billedkunstfeltet blir kunstverkene hovedsakelig skapt av individuelle kunstnere utanfor institusjonene. Institusjonenes hovedoppgave er å presentere kunstverkene for et publikum. I scenekunstfeltet blir kunstverkene normalt skapt av kunstnerkollektiver, mens institusjonene både driver produksjon og presentasjon..
- Billedkunstverk er medierte. Det innebærer at de kan utstilles i ulike kontekster og på ulike geografiske stader i mange år etter at de er skapt. Scenekunst baserer seg derimot på direkte møter mellom kunstverket og publikum. Dette fører til at scenekunst må markedsføres og distribueres på helt andre måter enn billedkunst.

---

<sup>134</sup> Solhjell 1995:27

Solhjells analyse av *kretsløp* innenfor billedkunstfeltet gir imidlertid et godt utgangspunkt for å analysere de tre sentrale kapitaltypene som er på spill også innenfor scenekunstfeltet. Jeg velger å basere min fremstilling på Bourdieus modell. Det innebærer at det Solhjell betegner *det eksklusive kretsløpet*, i min modell ikke er et eget kretsløp, men feltets aktørers kamp om det Bourdieu kaller *den symbolske kapitalen*. *Det inkluderende kretsløpet* tilsvarer kampen om *den politiske kapitalen*, og *det kommersielle kretsløpet* tilsvarer kampen om *den økonomiske kapitalen*. Ulike segmenter av scenekunstfeltet genererer kapitalformene i ulik grad. Jeg bruker her begrepet *segment* for å understreke at det ikke er snakk om atskilte felt eller underfelt. De samme aktørene og kapitalformene er virksomme i alle de tre segmentene jeg har identifisert, men de vektlegger kapitalformene forskjellig. Visse typer av forestillinger gir for eksempel teatrene og de medvirkende kunstnerne mer uttelling i form av symbolsk kapital enn av økonomisk kapital.

Opparbeidelsen av symbolsk kapital forutsetter at kunst oppfattes som et autonomt område i samfunnet. Kunsten skal ikke ha noen samfunnsfunksjon – utover det å være kunst.

Altså, det er nok at ein kunstnar gir kunsten ein funksjon på nytt, straks oppstår det vanskar... Og såleis oppdagar ein at den autonomien som kunstnarene hadde skaffa seg, opphavleg avhengige som dei var med omsyn til form og innhald i verka sine, inneber ei underordning under det nødvendige. Kunstnarane har gjort ei dygd ut av det nødvendige ved å vinne den absolutte meisterskapen over forma, men til ein pris av å ha forsaka, like absolutt, funksjonen. Straks dei på nytt vil utøve ein funksjon, framfor alt kritisk, oppdagar dei grensene for sjølvstendet sitt.<sup>135</sup>

Det er særlig når den symbolske, kulturelle kapitalen skal beskrives at begrepet *kunstnerisk kvalitet* blir sentralt. Kvalitetsbegrepet sees da atskilt fra kunstverkets funksjon i samfunnet og fra dets innhold. Det blir et rent formmessig kvalitetsbegrep. ”Det meste av kunstinstitusjonens symbolske kapital forvaltes i dette kretsløpet.” sier Solhjell, og fortsetter: ”Kretsløpets høyeste verdier er knyttet til begreper som autonomi, selvstendighet, originalitet, individualitet, integritet, oppofring, risikovilje.”<sup>136</sup> Innenfor scenekunstfeltet vil jeg tilføye at begrepet *nyskapning* også er tilknyttet dette kapitalbegrepet.

For kunstnerne i scenekunstfeltet gir det med andre ord mest symbolsk kapital å delta i de prestisjefylte oppsetningene på hovedscenene eller i såkalte ”smale” oppsetninger på bisenene. Det gir også symbolsk kapital å delta i ”smale” oppsetninger i det frie feltet, spesielt hvis disse er finansiert av Norsk Kulturråd. Det typiske publikummet til disse

---

<sup>135</sup> Bourdieu og Wacquant 1995:95

<sup>136</sup> Solhjell 1995:27

forestillingene vil i tråd med Bourdieu være kjent med de kulturelle kodene, det vil si at de har god kjennskap til scenekunstheltet gjennom tidligere kunstopplevelser og gjennom utdanning. I tillegg til kunstopplevelsenes egenverdi, som er høyt verdsatt i disse kretser, vil publikum til denne typen forestillinger også opparbeide seg kulturell kapital. De ønsker å distingvere seg ved hjelp av sin gode smak og kulturelle kompetanse. Det vil altså gi høyere uttelling i form av symbolsk kapital både for kunstnere og publikum jo mer avansert og eksklusiv forestillingen er. Kunstnerne får demonstrert hvor selvstendige de er som kan arbeide med vanskelig tilgjengelig stoff uten å behøve å fri til publikum. Publikum får demonstrert hvor "kulturelle" og kunnskapsrike de er som forstår å verdsette slike vanskelige kunstuttrykk.

På den annen side skal vi være oppmerksom på at det eksklusive segmentet av scenekunstheltet også fungerer som "produktutviklingsavdeling". Nye uttrykksformer som senere kan gi uttelling i form av andre kapitaltyper, vil vanligvis først dukke opp innenfor dette segmentet.

Kulturpolitikere i Norge har lenge vært opptatt av demokratisering og av kunstens funksjon i samfunnet. I perioden fra annen verdenskrig har det vært en viktig kulturpolitisk målsetning å gi hele befolkningen et tilbud om scenekunst. Videre har man lagt vekt på kunstens betydning, for eksempel når det gjelder å bygge nasjonen eller å sette problemer under debatt. En rekke kulturpolitiske tiltak har blitt satt i verk for å nå disse målene, og dette har ført til at det har oppstått en form for *politisk kapital* innenfor kunstfeltet. Solhjell betegner dette som *Det inklusive kretsløpet*:

Det inklusive kretsløpets spesifikke kapital er politisk, også fordi det viktigste grunnlag for legitimering av egen virksomhet er å knytte den til sentrale kulturpolitiske eller allmennpolitiske verdier. Den spesifikke kapitalen er kulturpolitisk begrunnet, og har da ofte økonomisk (materiell) karakter, bevilget over offentlige budsjetter. Den kulturpolitiske kapitalen består dypest sett av å ha tiltro hos politikerne, særlig hos dem som sitter ved makten, slik at de bevilger penger til de formål man selv er interessert i. Denne politiske kapitalen oppnås i stor grad gjennom kollektivt organisert virksomhet, og blir derfor et kollektivt eie, forvaltet av interesseorganisasjoner og offentlige institusjoner. Den politiske kapitalen, dens kjøpekraft, så å si, er vesentlig begrunnet i kollektive verdier.<sup>137</sup>

Innen scenekunstheltet gir det politisk kapital å sette opp klassikere, barne- og ungdomsteater, nyskrevet norsk dramatikk, samt å turnere. Også i det frie feltet gir det

---

<sup>137</sup> Solhjell 1995:30

politisk kapital å lage turnevennlige forestillinger for barn, særlig hvis man kan hente støtte fra Norsk Kulturråds spesialbevilgninger til for eksempel barn under 3 år eller innenfor ”den kulturelle skolesekken”. Kvalitetskriteriene innen det segmentet av scenekunstheltet hvor man kjemper om politisk kapital, vil være om man når ut til et bredt publikum med et viktig budskap og et formspråk de er i stand til å forstå. Modellpublikumet til denne typen forestillinger vil selv være rik på politisk kapital, det kan være mennesker med tilknytning det politiske miljø eller offentlig ansatte. De ønsker å distingvere seg som politisk korrekte, samfunns- og ansvarsbevisste borgere.

Økonomisk kapital i form av penger er det selvfølgelig også verdt å kjempe om innenfor scenekunstheltet. Her er det de kommersielle kvalitetskriteriene som gjelder. Det er om å gjøre å produsere forestillinger som trekker et stort og betalingsdyktig publikum. Forestillingenes kunstneriske form eller opplysningsverdi blir ikke vektlagt med mindre de kan bidra til å nå de kommersielle målene. Innenfor teaterinstitusjonene er det musikal, komedier og farser i tillegg til de mest kjente barneteaterklassikerne som gir uttelling i form av økonomisk kapital. Dette er det samme repertoaret som spilles ved privatteatrene, mens det innenfor det frie feltet er såpass diskvalifiserende å bli stemplet som kommersiell at denne typen forestillinger sjelden settes opp der.

Modellpublikum i det kommersielle segmentet av scenekunstheltet vil normalt være rikere på økonomisk kapital enn kulturell kapital. De ønsker å distingvere seg som velstående.

Staten sitter i følge Bourdieu på en stor konsentrasjon av ulike kapitaltyper:

[...] som tillet staten å utøve ei makt over dei ulike særlige kapitaltypene. Dette slaget meta-kapital, som er i stand til å utøve makt over dei andre typene kapital, og særleg over kostnadene for veksling mellom dei (og i same vendet over styrkeforholda mellom kapital-berarane), definerer den eigentlege statsmakta. Av dette følgjer at konstruksjonen av staten går saman med konstruksjonen av maktheltet, forstått som spelerommet som berarane av kapital (av ulike slag) kjempar innafor, [...] <sup>138</sup>

Det er interessant å studere vekslingen mellom symbolsk, politisk og økonomisk kapital innenfor scenekunstheltet i dette perspektivet. Tilsynelatende står den symbolske og den politiske kapitalen innenfor scenekunstheltet i et direkte motsetningsforhold til hverandre. Men det forhindrer ikke at de fleste aktørene ønsker å maksimere begge disse formene for kapital. Siden den politiske kapitalen er kollektiv, og siden pengene kommer fra

---

<sup>138</sup> Bourdieu og Wacquant 1995:100

myndighetene, anses det ikke for å være spesielt begrensende på den kunstneriske autonomien å inneha politisk kapital. Det går imidlertid en grense for hvor høy politisk kapital man kan ha og samtidig ha høy symbolsk kapital i det eksklusive segmentet. Derimot hender det ikke helt sjelden at kunstnere som har høy symbolsk kapital i neste runde også når ut til et bredt publikum og på den måten også opparbeider seg politisk kapital.

Vi ser videre at den økonomiske kapitalen og den politiske kapitalen begge styrkes ved at man når ut til store publikumsgrupper, og derfor er det slik at politisk kapital i neste runde også kan føre til økonomisk kapital. Å bevisst produsere scenekunst med det eneste mål for øye å oppnå økonomisk gevinst, anses derimot for å stå i et direkte motsetningsforhold til å være en autonom kunstner. Det er umulig å si med sikkerhet hva som er en kunstners bevisste hensikt i gjerningsøyeblikket, men det anses som suspekt å ha store inntekter på sin kunst tidlig i karrieren. Derfor vil kunstnere som i utgangspunktet samler seg økonomisk kapital være avskåret fra å oppnå de andre kapitalformene.

I diskursanalysen i kapittel 9 viste jeg at scenekunstnernes diskurs som fremhever kunstens autonomi, fikk dominere over statens diskurs som fremhever mål- og resultatstyring. Videre så vi at staten har akseptert at den må gå inn med store overføringer for å skjerme scenekunsten mot markedskreftene. På denne måten legitimerer staten den rangordningen de ulike kapitalformene har fått i scenekunstfeltet. Symbolsk kapital har høyest prestisje. Den symbolske kapitalen kan veksles i både politisk kapital og økonomisk kapital. Politisk kapital står i en mellomstilling. Staten gir den politiske kapitalen status ved å gi spesialbevilgninger til prosjekter som har stor kulturpolitiske verdi. En scenekunstner som innehar politisk kapital, kan veksle denne til økonomisk kapital, men ikke til symbolsk kapital. Den økonomiske kapitalen har altså lavest rangering innen scenekunstfeltet. Økonomisk kapital kan ikke veksles til noen av de andre kapitalformene i scenekunstfeltet.

Dette setter profesjonaliseringsprosessene til yrkesgruppene i scenekunstfeltet i et nytt lys. Vi kan gå ut fra at de vektlegger de sidene ved profesjonsstatus som styrker den symbolske kapitalen høyere enn tilfellet er hos andre profesjonsgrupper. Dette forklarer igjen hvorfor spørsmålet om autonomi har blitt så viktig innenfor dette feltet. Andre faktorer som bidrar til styrket profesjonsstatus, for eksempel en tett kobling mellom yrkesutøvelse og forskning, blir ikke vektlagt på samme måte.

Hos de fleste profesjonsgrupper utenfor kunstfeltet begrenser kravet til autonomi seg til å gjelde friheten til selv å definere problemstillingene innenfor eget arbeidsfelt, og selv å definere de maksimene som arbeidet skal utføres etter. At en profesjonsutøver utenfor kunstfeltet gjør kommersiell suksess, anses ikke å begrense vedkommendes profesjonelle

autonomi. Som vi har sett, er forholdet et annet når det gjelder yrkesgruppene i scenekunstheltet.

Yrkesgrupper som er på vikende front i kampen om autonomi i sin innflytelse på scenekunstverket, og som derved også er på vikende front i kampen om symbolsk kapital, kan kompensere ved å styrke sin posisjon i forhold til den politiske kapitalen. Dramatikerne har lykket godt med denne strategien. De har i langt sterkere grad enn de andre yrkesgruppene fått aksept i det politiske miljøet for at deres yrkesutøvelse er viktig – for å bygge Norge som språknasjon, for å sette problemer under debatt, og for å videreutvikle vårt demokrati. Alle yrkesgruppene utsettes for streng kvalitetsvurdering ut fra formale kriterier, men dramatikerne står likevel i en særstilling fordi de som primærleverandører av innhold anses som spesielt betydningsfulle ut fra kulturpolitiske kriterier.

Selvfølgelig kjemper yrkesgruppene i scenekunstheltet også om økonomisk kapital. Ingen yrkesutøvere kan opprettholde sin virksomhet uten å tjene penger. Det er altså en myte at det finnes kunstnere som overhodet ikke tar kommersielle hensyn. Derimot virker det som om for sterkt fokus på publikum mens kunstneren er i gang med den skapende prosessen, virker hemmende på kreativiteten, og lett kan føre til valg av ”lettvinte” løsninger – som i neste omgang fort viser seg å ha liten appell til publikum. Dette betyr altså at det innenfor dette feltet ikke er noen god kommersiell strategi for en kunstner å tenke kommersielt under skaperprosessen. Vi har også sett at symbolsk og politisk kapital kan veksles til økonomisk kapital på senere tidspunkt. Det betyr at forholdet til økonomisk kapital vil endre seg gjennom ulike stadier av en kunstnerkarriere. I etableringsfasen vil hovedfokus ligge på å samle symbolsk kapital, deretter sikres en bredere plattform ved å samle politisk kapital, før man tar ut den økonomiske gevinsten mot slutten av karrieren. ”Taperen vinner” sier Bourdieu om denne mekanismen ...<sup>139</sup>

Ved å analysere scenekunstheltet ved hjelp av Bourdieus terminologi, finner jeg altså at det samtidig – og innenfor de samme yrkesgruppene og institusjonene – er tre ulike kapitaltyper i spill. Jeg identifiserer videre tre ulike segment av scenekunst som gir sine medvirkende kunstnere gevinst i form av de ulike kapitaltypene. De tre segmentene tiltrekker seg videre tre ulike grupper av publikum, som ønsker å benytte scenekunstopplevelsen som et middel til å distingvere seg i sine respektive sosiale felt utenfor scenekunstheltet. Staten griper med sin meta-kapital styrende inn og bidrar til å regulere forholdet mellom kapitalformene i

---

<sup>139</sup> Solhjell 1995:40

scenekunstheltet, slik at symbolsk kapital og politisk kapital får høyere verdi enn økonomisk kapital. Dette fører til at yrkesgruppene innenfor scenekunsten vektlegger autonomi og politisk tilpassning sterkere i sine profesjonaliseringsprosesser enn andre yrkesgrupper som har vært mer ensidig opptatt av økonomiske gevinster. En annen konsekvens av det samme, blir at yrkesgruppene innen scenekunstheltet underkommuniserer sitt (helt legitime) ønske om økonomisk gevinst. At scenekunstnere i virkeligheten gjerne vil tjene penger er en annen *svart hemmelighet* innen feltet.

Denne analysen viser videre at de ulike kapitaltypene som er virksomme i scenekunstheltet, forholder seg til hvert sitt sett av kvalitetskriterier. Den symbolske kapitalen vokser dersom forestillingen scorer høyt på formale kvalitetskriterier. Det vil si at form, kunstnerisk håndverk og nyskapning vektlegges. Den politiske kapitalen knyttes opp mot forestillingens kommunikative kvaliteter. Det betyr at innhold, tilgjengelighet og samfunnsfunksjon blir sentrale kvalitetskriterier for å oppnå politisk kapital. Økonomisk kapital, derimot, knytter seg til markedsmessige kvalitetskriterier – det sentrale blir om forestillingen ”går godt”. Det vil aldri kunne være noe absolutt skille verken mellom de ulike kapitalformene eller de ulike kvalitetskriteriene. For å ha en sjanse må en forestilling ha et minstemål av kvalitet innenfor alle de tre gruppene av kvalitetskriterier. Det blir altså vektleggingen av de ulike kvalitetsparametrene som avgjør om en forestilling scorer høyest innenfor symbolsk, politisk eller økonomisk kapital.

Når en scenekunstners status i feltet avgjøres av hvilken kapitaltype han eller hun har opparbeidet seg mest av, er det med andre ord ikke kvaliteten på arbeidet i seg selv som er avgjørende. Til det gjelder det for mange ulike kvalitetskriterier. Det lages i virkeligheten både geniale og elendige forestillinger innen alle de tre segmentene av feltet. Det er imidlertid scenekunstnerens antatte intensjoner som blir høyest vektlagt. Hvis feltet finner grunn til å anta at en scenekunstner primært er opptatt av å opparbeide symbolsk kapital, gir dette høy prestisje. Hvis feltet finner grunn til å anta at en scenekunstner primært er ute etter å oppnå suksess i markedet, gir dette lav prestisje.

Mitt standpunkt er at de tre kapitalformene som virker i scenekunstheltet, burde være omtrent likestilt hva prestisje angår. Jeg kan vanskelig se at scenekunstheltet kan fungere uten alle de tre kapitalformene. Den symbolske kapitalen stimulerer til å styrke den formmessige kompetansen og bidra til å videreutvikle nye uttrykksformer. Den politiske kapitalen legitimerer scenekunstens plass som en offentlig støttet sektor i samfunnet. Den økonomiske kapitalen på sin side, stimulerer til produksjon av forestillinger som har et bredt publikum. På denne måten sikres arbeidsplassene, og rekrutteringen til yrkene styrkes. Det er vanskelig å



hevde at scenekunsten innen det ene segmentet er bedre enn den andre, all den tid de tre ulike kapitalformene genererer helt ulike kvalitetskriterier. Den sterke normative rangeringen mellom de tre kapitalformene har altså, så vidt jeg kan se, ingen saklig begrunnelse.

## **Del VI: Konklusjon og konsekvenser**

### **11. Fra heksegryte til smeltedigel (Forutsetninger for endring i scenekunstheltet)**

”Eg trur ikkje at det er min måte å sjå verda på som er konfliktorientert. Det er røyndomen som er konfliktfyllt.”<sup>140</sup> sier Bourdieu. Det gjelder åpenbart også innenfor scenekunstheltet. Scenekunst produseres ikke av samarbeidende autonome kunstnere – den kjempes og forhandles fram i dragkamper, maktkamp og strategiske spill. Men dette er likevel ikke hele bildet. På tross av disse vanskelighetene kommer man nemlig nesten alltid i mål. Det hører til unntakene at en forestilling tas av plakaten før den har hatt premiere, eller at premieren blir utsatt. Organisasjonsteoretikere har interessert seg spesielt for teaterinstitusjonene nettopp fordi de her er i stand til å gjennomføre prosjektarbeid med mye større punktligheit enn i de fleste andre bransjer.

Jeg tror en viktig årsak er at det er mye som står på spill. En teaterpremiere er en viktig sosial begivenhet i samfunnet og får mye medieoppmerksomhet. Alle medvirkende yter sitt ytterste når premieren nærmer seg. Man legger lokk på stridigheter for å oppnå det Goffman kaller *working consensus*. Det er altså også mye kommunikativ handling innenfor en teaterinstitusjon. Jeg er likevel av den oppfatning at mye kan gjøres for å forbedre de sosiale produksjonsprosessene.

Jeg er oppmerksom på at dette ikke er gjort i en håndvending. Scenekunstheltet fungerer slik det gjør på grunnlag av et stort antall menneskers habitus. Denne er som Bourdieu påpeker, ikke lett å endre. Videre er det sterke interesser både blant publikum og de yrkesgruppene som har høyest status i dagens organisasjonsmodell som vil kjempe mot en endring.

Etter mitt syn har det imidlertid liten hensikt å splitte opp de som arbeider med produksjon av teater i en lang rekke små yrkesgrupper som hver for seg søker å oppnå profesjonsstatus. Profesjonskampene kan bli så harde at de hindrer folk i å gjøre jobben sin.

---

<sup>140</sup> Bourdieu og Wacquant 1995:259

Det fikk for eksempel både Agnar Mykle og Birgit Strøm oppleve. Den hakkeorden som etableres mellom yrkesgrupper som ønsker å være autonome, fører til at mye kreativitet aldri blir utnyttet.

Hvis vi ønsker å utvikle profesjonstenkningen blant yrkesutøverne kan det imidlertid lett oppstå et nytt strategisk spill. Grovt forenklet kan vi skissere det på denne måten: Spiller A og B representerer to yrkesutøvere fra hver sin profesjon. De har begge valget mellom å tviholde på sin autonomi ved å nekte den andre å delta i løsningen av sine arbeidsoppgaver (disse strategiene benevner jeg henholdsvis  $a_2$ , og  $b_2$ ), eller å åpne for et reelt samarbeid på tvers av profesjongrensene (som jeg benevner  $a_1$ , og  $b_1$ ). På lang sikt vil det beste for begge spillerne være å utvikle profesjonsstatusen fordi det fører til bedre samarbeidsrelasjoner som igjen fører til bedre forestillinger som igjen fører til tryggere arbeidspasser. Jeg velger derfor å gi dette utfallet verdien 7 for begge parter. Dersom den ene parten velger å tviholde på profesjonstenkningen men ikke den andre, vil dette være dårlig løsning for den som viker, mens dens som kjemper profesjonskamp kan styrke sin anseelse ved hjelp av arbeid den andre har gjort og få en kortsiktig gevinst i form av høyere yrkesstatus. Jeg gir dette utfallet verdien 5 for profesjonskjemperen, og verdien 0 for den som viker. Dersom begge partene fører profesjonskamp, vil begge tape på lang sikt. Dette utfallet gir verdien 3 for begge parter.

		B	
		$b_1$	$b_2$
A	$a_1$	7	5
	$a_2$	0	3

Vi ser at dette gir oss et spill av typen ”moderat selvhevdelse”. Begge parter vil gjerne legge seg på en samarbeidslinje, men frykter det utfallet som oppstår dersom den andre velger å ikke gjøre det.

Den største utfordringen scenekunstheltet står overfor hvis profesjonskampene skal reduseres, er å etablere alternative former for status for yrkesutøverne. Riktignok innehar de færreste yrker i samfunnet profesjonsstatus. De kan likevel ha høy sosial status. Det er ingen profesjon å være konge eller skipsreder. I motsetning til disse har yrkesutøverne i scenekunstheltet imidlertid et legitimt behov for å distingvere seg fra amatørerne (amatørkonger og amatør-skipsredere blir neppe tatt på alvor av noen). Yrkesutøverne innen scenekunstheltet trenger med andre ord argumenter for å få aksept i samfunnet for at deres

yrkesutøvelse er noe prinsipielt annet en det andre mennesker gjør på fritiden for sin fornøyelses skyld. Det finnes imidlertid andre strategier for å oppnå dette enn den ensidige fokuseringen på å vinne autonomi og symbolsk kapital som feltet hittil har satset på.

En strategi kan være å vektlegge teoretisk kunnskap sterkere i produksjonsprosessene innenfor scenekunstheltet. I praksis kan dette skje ved at teaterforskningen i sterkere grad blir knyttet til de praktiske teaterhøyskolene. De nye yrkesutøverne vil da få en bedre forståelse av scenekunstens ulike uttrykksformer og plass i samfunnet. Dette kan stimulere til mer kommunikativ handling yrkesutøverne imellom. De ville i en slik situasjon ikke i like sterk grad interagere som autonome profesjonsutøvere, men som utøvere av samme yrke: *scenekunstner*, men med ulike spesialområder. Satsing på å generere teori er altså som vi har sett også en profesjonaliseringsstrategi.

Scenekunstnere må begynne å bli stolte av at de har en viktig samfunnsfunksjon. Scenekunst bidrar faktisk til å bygge Norge som nasjon. Dramatikere utvikler språket og setter viktige spørsmål på dagsorden. Teater for spesielle målgrupper bidrar til at disse trives og utvikler seg. Teater kan være velegnet til å formidle viktige holdninger og verdier videre til nye generasjoner. Tilbudet om turneteater er viktig for trivselen og samholdet i mange norske lokalsamfunn. Yrkesutøvere som bidrar til disse positive resultatene fortjener høy status i samfunnet.

En tredje strategi kan være å øke den økonomiske kapitalens status innen feltet. At en teaterforestilling blir en kommersiell suksess, betyr i realiteten at et stort antall mennesker mener den har så høy kvalitet at de er villige til å betale en forholdsvis høy billettpris for å se den. Sett i dette perspektivet virker det paradoksalt at det skal være negativt for en scenekunstners prestisje internt i scenekunstheltet å ha kommersiell suksess. Forklaringen ligger, som vi har sett, i den sterke fokuseringen på autonomi innenfor feltet. Det fører til at det blir satt et likhetstegn mellom kommersiell suksess og spekulative og ”billige” kunstneriske løsninger. Samtidig er det ikke vanskelig å finne eksempler på scenekunst som er bra (også ut fra andre kvalitetskriterier enn de rent kommersielle) og som også har blitt kommersielle suksesser.<sup>141</sup> Vi har også sett at publikum gjerne gjennomskuer spekulative og ”billige” kunstneriske løsninger, og at forestillinger som bygger på slike ofte ender opp som en fiasko rent kommersielt. Det er et paradoks at statens ønske om at teatertilbudet skal nå ut til så mange som mulig, overlapper med det kommersielle ønsket om økonomisk suksess. Teatersjefene må altså forholde seg til et mål om å selge mange billetter, men uten å åpent

---

<sup>141</sup> ”Evangeliet etter Markus” med Svein Tindberg, kan for eksempel være et eksempel på dette fra det siste tiårets norske teaterhistorie.

kunne ta i bruk de kommersielle virkemidlene som er best egnet til å nå nettopp disse målene.

Det vil med andre ord ta lang tid å endre de sosiale samarbeidsrelasjonene mellom yrkesgruppene i scenekunstheltet. De bygger på tenkning som er dypt forankret i kunstfeltets begrepsapparat, og på flere hundre år gamle tradisjoner innen yrkene. I tillegg vil mange av aktørene føle at deres yrkesmessige stilling er truet dersom de gir slipp på ideen om kunsts autonomi. Staten kan imidlertid gjennom sin kulturpolitikk fungere som en pådriver i prosessen.

## 12 Derfor (Konklusjon)

Det kunstneriske arbeidet ved scenekunstinstitusjonene utføres i dag av en rekke spesialiserte yrkesgrupper som alle søker å oppnå status som eksperter – såkalt profesjonsstatus i samfunnet. Selv om ingen av yrkesgruppene fullt ut har oppnådd slik status, er de opptatt av profesjonskamp. Spesielt er de opptatt av autonomi i forholdet til å definere og utføre sine arbeidsoppgaver. Dette blir ofte vanskelig siden de i praksis er tvunget til å samarbeide om å skape et helhetlig resultat. Vi ser altså at denne oppsplittingen i mange små yrkesgrupperinger fører til et høyt konfliktnivå og strategisk spilltenkning. Dette virker i sin tur hemmende på de skapende prosessene.

Staten bidrar til å opprettholde den organisasjonsformen scenekunstinstitusjonene har i dag ved store økonomiske overføringer og ved å legitimere den tenkningen som ligger til grunn for organisasjonsformen.

En organisasjon bygget opp rundt tre kunstneryrker, ville etter mitt syn være bedre tilpasset oppgaven å skape scenekunst. Disse yrkene: *skapende scenekunstner* (omfatter blant annet dramatiker, dramaturg, regissør, koreograf og regiassistent), *billedskapende scenekunstner* (omfatter blant annet scenograf, lysdesigner, dukkemaker og maskør) og *utøvende scenekunstner* (omfatter blant annet skuespiller, danser, dukkespiller, operasanger og musiker), kan gjerne ha høy sosial status, men statusen bør baseres på høy praktisk og teoretisk kompetanse snarere enn på selvstendighet og isolasjon fra resten av samfunnet.

## 13. Altså... (Oppsummering)

I denne oppgaven har jeg studert det skapende arbeidet ved scenekunstinstitusjonene som en sosiologisk prosess mellom ulike yrkesgrupper. Ved å sammenholde perspektiver fra

profesjonsforskningen med forholdene i innenfor norske teaterinstitusjoner i dag, fant jeg klare tegn som tyder på at yrkesgruppene – mer eller mindre bevisst – arbeider for å oppnå profesjonsstatus. Stadig mer spesialiserte yrker har etablert seg i feltet, og kjemper for å vinne gjennomslag for de rettighetene profesjoner anses å ha. De mest sentrale har vært autonomi, profesjonsutdanning og offentlig autorisasjon.

Ved å beskrive dukkespillernes profesjonsprosess fra slutten av annen verdenskrig og fram til i dag, har jeg gitt eksempler på at profesjonsbestrebelse kan få mange negative konsekvenser. Når ulike profesjonsgrupper kjemper for sine ”rettigheter”, utvikler det seg gjerne strategiske spill. I en arbeidsprosess hvor målet er i fellesskap å utarbeide et helhetlig kunstverk, vil kommunikativ handling være en mer hensiktsmessig form for interaksjon enn strategiske spill. Det er grunn til å anta at profesjonsstridigheter i tillegg virker utmattende og ødeleggende på kreativiteten.

Ved å analysere prosessen omkring scenekunstmeldingen ”Etter alle kunstens regler” som en diskurs, finner jeg at departementet bidrar til å befeste enkelte yrkesgruppers status og svekke andres. Jeg viser at man i scenekunstheltet benytter en lang rekke flytende betegnelser. Det hersker stor uenighet omkring hva som ligger i sentrale begreper som *kvalitet*, *nyskapning* og *formidling*. Videre ser vi at det er tabu å stille spørsmål ved kunstneryrkens autonomi. Det tas for gitt at kunstnere har tilnærmet absolutt frihet – men samtidig understrekes det at staten har et legitimt styringsbehov. Deltakere i diskursen benytter en krigsmetafor for å trekke opp bildet av en hovedkonflikt mellom de kultur-vennlige og de kultur-fiendtlige. Blant annet ved hjelp av denne strategien har diskursdeltakerne fra scenekunstheltet lyktes i å få gjennomslag for sitt begrepsapparat, men statens styringsterminologi blir sterkt nedtonet.

Gjennom å analysere det norske scenekunstheltet med Bourdieus begrepsapparat, viser jeg at tre ulike typer kapital er virksomme. Kapitaltypene symbolsk-, politisk- og økonomisk kapital er i spill i hele feltet, men de tillegges ulik vekt i ulike segmenter. Den symbolske kapitalen har høyest prestisje, og den økonomiske lavest. De ulike kapitaltypene er tilknyttet ulike kvalitetskriterier, og de ulike segmentene av scenekunstheltet tiltrekker seg også ulike publikumsgrupper. Staten besitter i følge Bourdieu: *meta-kapital*, som den i dette tilfellet benytter til å opprettholde rangordningen mellom de ulike kapitaltypene. De funnene jeg gjorde i diskursanalysen underbygger dette.

Når jeg sammenholder de resultatene jeg har kommet fram til ved ulike metoder, finner jeg at scenekunstheltet domineres av yrkesgrupper med profesjonsambisjoner, som primært søker å vinne symbolsk kapital. Dette fører til at de vektlegger autonomi sterkt.

Det er mitt standpunkt at en mer likeverdig vektlegging av de tre ulike kapitaltypene ville bidra til å styrke de sosiale samarbeidsprosessene innenfor institusjonsteatrene. Å endre habitus innenfor et helt felt er imidlertid en langsiktig prosess.

Jeg håper denne mastergradsoppgaven kan vise seg å bli et lite bidrag.

## Litteraturliste

- Abrahamson, Bengt (1986): "Vad är intressant med professioner?" i Donald Broadly (red.) *Professionaliseringsfällan* Stockholm: Carlssons.
- Alfsen, Knut (1988): "Dukketeatrets plass innenfor scenekunsten i Norge" i *NOU nr. 1 1988 Scenekunstmelding*, Oslo: Stortingsmelding.
- Alfsen, Knut (1988) *Nordland Dukkerteaterverksted, Forprosjekt*, Bodø: Nordland fylkeskommune.
- Alme, Rolf (1998): "Forord til studieplan for Akademi for figurteater. 03.09.98" i tillegg til *Studieplan for figurteaterutdanningen, revidert februar 1998*, Fredrikstad: Høgskolen i Østfold.
- Alvesson, Mats og Kai Sköldberg (1994): *Tolkning och reflektion, Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Bateson, Gregory (1999) *Steps to an ecology of mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Beckman, Svante (1989) "Professionerna och kampen om auktoritet" i Staffan Selander (red.) *Kampen om yrkesutövning, status och kunskap Professionaliseringens sociala grund* Lund: Studentlitteratur.
- Bourdieu, Perre (1984): *Distinction, A Social Critique of the Judgement of Taste*, London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre og Loïc J. D. Wacquant (1995): *Den kritiske ettertanke, Grunnlag for samfunnsanalyse*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Brante, Thomas (1989) "Professioners identitet och samhälleliga vilkor" i Staffan Selander (red.) *Kampen om yrkesutövning, status och kunskap Professionaliseringens sociala grund* Lund: Studentlitteratur.
- Eriksen, Erik Oddvar (1994): "Den politiske diskurs – fra konsensus til modus vivendi", i (Red.) Eriksen, Erik Oddvar og Harald Grimen "Den Politiske Orden", i *STATSVITENSKAP, STV4103 Spillteori, debatteori og forhandlingsteori* Del 2 av 5, BLANDINGSKOMPENDIUM Universitetet i Oslo 2003.
- Fauske, Halvor (1991) *Profesjonene – bremsekloss eller syndebukk*, Oslo: FAFO-rapport nr. 118.
- Goffman, Erving (1990): *The presentation of self in everyday life*, London: Penguin Books.

- <http://odin.dep.no/kkd/norsk/aktuelt/hoeringssaker/p20041481/04304-080010/index> nedlastet 16.3 2004.
- Habermas Jürgen (1992): "Actions, speech acts, linguistically mediated interactions and the lifeworld" i (Red.) Fløistad Guttorm "Philosophical Problems Today", i *STATSVITENSKAP, STV4103 Spillteori, debatteori og forhandligsteori* Del 3 av 5, BLANDINGSKOMPENDIUM Universitetet i Oslo 2003.
- Helgesen, Anne (2003) *Animasjonen – Figurteaterets velsignelse og forbannelse, Norsk figurteaterhistorie*, Faculty of Arts University of Oslo
- Helgesen, Vibeke (1982): *Elefantungen og andre eventyr, Dramatisert for dukketeater*, Oslo: Chr. Schibsteds Forlag.
- Horkheimer, Max og Theodor W. Adorno (1991): *Kulturindustri, Opplysning som massebedrag*, Oslo: J. W. Cappelens Forlag A/S.
- Hovi, Jon og Rasch, Bjørn Erik (1997) *Strategisk handling*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ibsen, Nora, Ole Bruun-Rasmussen, Knut Skoe (1993): *Figurteater kan være så mangt*, Kristiansand: Agder Teater og Riksteatret/Unge Riks .
- Jørgensen, Marianne Winther og Louise Phillips (1999) *Diskursanalyse som teori og metode*, Roskilde : Roskilde Universitetsforlag / Samfundslitteratur.
- Keene, Donald (1973): *Bunraku, The Art of the Japanese Puppet Theatre*, Tokyo: Kodansha.
- Krogstad, Anne (1999): *Image i politikken, Visuelle og retoriske virkemidler*, Oslo: Pax Forlag AS.
- Langsted, Jørn (1998): "Fra ekspansjon til kontraksjon Hovedtendenser i 25 års teaterlovgivning" i Elin Andersen og Nils Lehman (red.) *Teaterlegeringer*, Århus, Aarhus Universitetsforlag.
- Mathiesen, Werner Christie (1997): "Diskursanalyse for statsvitere: Hva hvorfor og hvordan" i "Institutt for statsvitenskap", Universitetet i Oslo, i *STATSVITENSKAP, STV4103 Spillteori, debatteori og forhandligsteori* Del 3 av 5, BLANDINGSKOMPENDIUM Universitetet i Oslo 2003.
- McConachie, Bruce A. (1999) „Historicizing the Relations of Theatrical Production“ i Janelle G. Reinert og Joseph R. Roach (red.) *Critical Theory and Performance*, The University of Michigan Press, USA.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994): *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax Forlag A/S.



- Midgaard, Knut (2001): "Strategisk analyse. To spillteoretiske essays" i *Institutt for statsvitenskap* Universitetet i Oslo.
- Mykle, Agnar og Jane Mykle (1967): *Dukketeater!* Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- RF 23/92 (datert 22.12 1992) *Rundskriv* Oslo: Finansdepartementet
- Rolf, Bertil (1991): *Proffesion, tradition och tyst kunskap. En studie i Michael Polanyis teori om den proffesionella kunskapens tysta dimension.* Övre Dalkarlshyttan: Nya Doxa AB.
- Scenekunstmeldingen, NOU nr. 1 1988.
- Schön, Donald A (1983) *The Reflective Practitioner, How Professionals Think in Action.* USA: BasicBooks A Division of HarperCollinsPublishers.
- Selander, Staffan (1998) "Innledning" i Staffan Selander (red.) *Kampen om yrkesutövning, status och kunskap Professionaliseringens sociala grund* Lund: Studentlitteratur.
- Solhjell, Dag (1995): *Kunst-Norge, En sosiaologisk studie av den norske kunstinstitusjonen.* Oslo: Universitetsforlaget.
- Torstendahl, Rolf (1989) "Professionalisering, stat och kunskapsbas, Förutsättningar för en teoribildning" i Staffan Selander (red.) *Kampen om yrkesutövning, status och kunskap Professionaliseringens sociala grund* Lund: Studentlitteratur.
- Utredning fra utvalg oppnevnt ved kongelig resolusjon 11. august 2000: *Etter alle kunstens regler – en utredning om norsk scenekunst*, avgitt til Kultur- og kirke departementet 2. april 2002.
- Vestheim, Geir (1995): *Kulturpolitikk i det moderne Norge*, Oslo: Det Norske Samlaget.
- Wang, Ragnhild og Vibeke Helgesen (2000): *Den magiske hånd, Dukkespill og figurteater gjennom tidene*, Oslo Pax Forlag
- Wiig, Mona (2002): *Akademi for figurteater, som kom, vant og ... forsvant?*, Hovedoppgave i teatervitenskap, Universitetet i Oslo Institutt for musikk og teater, Avdeling for teatervitenskap.
- Østerberg, Dag (1995) "Kunsten som sosial institusjon og sosial konstruksjon – en begrepsavklaring" i Dag Sveen (red.) *Om kunst. Kunstinstitusjon og kunstforståelse*, Oslo: Pax Forlag A/S.
- Åmark, Klas (1989) "Öppna karteller och sociala inhägnader, Konkurrensbegränsningsstrategier bland profesionella yrkesgrupper I Sverige 1860-1950" i Staffan Selander (red.) *Kampen om yrkesutövning, status och kunskap Professionaliseringens sociala grund* Lund: Studentlitteratur.